UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**PROGRAMA DE DOCTORADO: FORMACIÓN DEL PROFESORADO**

# TESIS DOCTORAL

**Tomo I**

## ANÁLISIS Y PROPUESTA DE INTEGRACIÓN DE OBRAS TRANSCRITAS DEL REPERTORIO BARROCO CANARIO DE JOAQUÍN GARCÍA EN LA ESPECIALIDAD DE CANTO EN LAS PRUEBAS DE ACCESO A LOS CONSERVATORIOS CANARIOS.

**Álvaro Artiles Hernández**

Directores:

Dra. Dña. María del Carmen Mato Carrodeguas y Dr. D. Francisco Robaina Palmés

**Las Palmas de Gran Canaria, mayo 2017**

El sentido profundo de la música y su fin esencial es el de promover a una comunión, a una unión del hombre con su prójimo y con el Ser.

Igor Strawinsky

Agradecimientos

A mis padres, Antonia y Antonio, ejemplos de dignidad incansables, a mi amada Olga, alegría de mis días y lucero de mis noches, a mis hijos Nel y Pol, por demostrar que lo mejor está por llegar.

# DEDICATORIA

Nuestro más profundo agradecimiento a Lothar Siemens por su generosidad a la hora de compartir el conocimiento y su tiempo. Nos ayudó hasta el final de su vida.

A la Catedral de Santa Ana por permitir el acceso a los documentos originales, especialmente a Don José Lavandera.

En Agüimes, a nivel institucional han apoyado la causa Antonio Morales, Francisco González y Vicente Hernández en las jornadas de Patrimonio histórico de 2010, organizadas por el Ayuntamiento de la Villa de Agüimes, junto a la Institución Piadoso Eclesiástica Jesús Sacramentado.

En Gran Canaria lo hizo Rosa María Quintana, Luz Caballero, Francisco Ramos Camejo, Quina del Toro Artiles, Margarita Granados y Eulogio Santana desde el Cabildo de Gran Canaria. Cuando el desánimo apretaba, un impulso desde las intituciones fue decisivo.

Dentro del plano musical a Silvia Saavedra por escuchar algo que nadie escuchaba, dentro de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. A Dante Andreo por presentarme a Tomás Luis de Victoria, a Gonzalo Angulo por su apoyo, a Vicente Umpierrez por darme otro prisma para acercarme al ritmo, a Roser Tomás por enseñarme el lado más humano de la música, a Alfredo Manzano por presentarme a Jiddu Krisnamurti y a Samuel Manzano por tantas horas a la guitarra.

En Tenerife a Rosario Álvarez por su trabajo dedicado al patrimonio musical.

Por parte de los músicos que me acompañaron desinteresadamente en los conciertos en Gran Canaria, agradecer a Olga Ney, Cristina Afonso, Maria Tomás, Judith Caballero, Patricia Robaina y Domingo Quintana su pasión por la música.

En Valencia a Joan Boronat Sanz por tantas tardes de García y humanidad en Basilea. A Rafaél Cuéllar por la calidad de su trabajo y la generosidad al compartirlo. A José Izquierdo Anrubias por su pasión silenciosa hacia el maestro Joaquín García.

En Barcelona a Montserrat Figueras y Jordi Savall por mostrarme la armonía de las esferas y luego mostrarme la 'escalera' del esfuerzo para poder alcanzarla, a Josep Benet

por hacerme heredero de Manuel García a través de Jordi Albareda, a Josep Borràs por hacer de obstáculo para que aprendiera a saltar, a Pedro Memelsdorff por introducirme en el *'Ars Subtilior'*, a Albert Romaní por Claudin de Sermisyen La Escuela Superior de Música de Cataluña, a Ignasi Gómez por su visión pedagógica cooperativa y pragmática de la música, a Montserrat Comedira por su 'liu' de tres fases, a Alejandro Civilotti por su silencio, a Francesc Pi por las conversaciones y por 'Don Cammillo e Peppone', a Olga Licerán por nuestras tardes con Schubert, a Sebastián Colombo por su pasión en la enseñanza y por sus bailarinas, a Assumpta Mateo por enseñarme el 'Sturm und Drang' y a Francisco Poyato por hacerme ver mis límites.

A nivel nacional, al Instituto de Crédito Oficial por su apoyo a mis estudios e investigaciones.

En Suiza a Regula Rapp por abrirme las puertas a la investigación. A Rosa Dominguez por enseñarme el instrumento a través del Yoga y llevarme a cotas de estudio nunca conocidas. A Ulrich Messthaler por enseñarme el oficio, a Anthony Rooley por la profundidad en el conocimiento y la espiritualidad de su aproximación, a Hans Peter Weber por su infinita paciencia en el bajo continuo, a Edoardo Torbianelli por sus clases magistrales al pianoforte, a Andreas Scholl por devolverme al texto, a Giorgio Paronuzzi por su técnica al clave, a Véronique Daniels por la danza, a Dominique Müller por sus horas de análisis y a Hans Peter Blochwitz por presentarme al tenor que todos tenemos dentro. A Sally Jans-Thorpe por su pedagogía de la lectura y del oído. A Martin Knusli por sus enseñanzas en el mezzotónico y por ser el alma de la Schola Cantorum Basiliensis.

En Alemania a Renata Parussel y Gisela Rohmert por hacerme heredero de la escuela funcional y recuperar a Manuel García hijo.

En Francia a Gabriel Garrido, Leonardo García Alarcóny Ana Yepes por su *'Ercole Amante'*.

A María del Carmen Mato y a Francisco Robaina por ayudarme a darle forma, coherencia y concreción a esta investigación.

# ÍNDICE

Índice

Índice de Figuras

Índice de Tablas

Índice de Gráficas

INTRODUCCIÓN YJUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN ..... 31

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO ..... 36

1. CAPÍTULO PRIMERO: DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO SOCIOCULTURAL Y MUSICAL EN EL SIGLO XVIII ..... 36

1.1. Contexto social ..... 36

1.2. Contexto cultural ..... 40

1.3. Contexto musical ..... 44

2. CAPÍTULO SEGUNDO. JOAQUÍN GARCÍA: FORMACIÓN E INFLUENCIAS ..... 48

2.1. Años de formación ..... 49

2.2. Conflictos de Joaquin Garcia ya en Las Palmas ..... 53

2.3. Influencia de San Agustín y del filojansenismo ..... 56

3. CAPITULO TERCERO: ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN SU OBRA ..... 60

3.1. La obra de Joaquín García. (1735-1779) ..... 61

3.2. Descripción de la obra de Joaquín García y su relevancia actual. ..... 78

3.2.1. Descripción de Joaquín García por parte de los investigadores actuales ..... 80

3.2.2. Programas de concierto ..... 83

3.2.3. Publicaciones ..... 86

3.2.1. Discografía ..... 87

3.2.2. Análisis de la música transcrita en este trabajo. ..... 90

4. CAPÍTULO CUARTO: ANÁLISIS DEL MARCO NORMATIVO DESDE LA PERSPECTIVA DEL PATRIMONIO HISTÓRICOY DE LAS COMPETENCIAS EN TÉCNICA VOCAL. ..... 94

4.1. Marco normativo de los conservatorios profesionales canarios. ..... 96

4.2. Fundamentos de derechodel Conservatorio Superior de Canarias. ..... 101

4.3. Criterios exigidos en las pruebas de acceso de canto de los conservatorios..... 104

4.3.1. Criterios evaluados en las pruebas de acceso del conservatorio Profesional. . 104

4.3.2. Criterios evaluados en las pruebas de acceso del conservatorio Superior. ..... 109

4.4. Desarrollo del Marco Normativo en otras Comunidades Autónomas. ..... 111
4.4.1. Castilla y León ..... 112
4.4.2. Valencia ..... 112
4.4.3. Cantabria ..... 113
4.5. Síntesis final ..... 114
SEGUNDAPARTE: MARCO EMPÍRICO ..... 116
5. CAPÍTULO QUINTO: ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN ..... 118
5.1. Objetivos generales ..... 118
5.2. Metodología de la investigación ..... 119
5.3. Estudio primero: transcripción paleográfica ..... 121
5.3.1. Metodología ..... 121
5.3.2. Diseño ..... 121
5.3.3. Justificación de las corrientes interpretativas seleccionadas ..... 122
5.3.4. Técnicas de análisis documental. ..... 123
5.3.5. Procedimiento ..... 124
5.3.6. Fuentes empleadas. ..... 126
5.4. Estudio segundo analítico-comparativo ..... 127
5.4.1. Metodología ..... 127
5.4.2. Diseño ..... 127
5.4.3. Criterios vocales e interpretativos ..... 127
5.4.4. Criterios históricos ..... 128
5.4.5. Procedimientos ..... 128
5.4.6. Fuentes empleadas ..... 129
6. CAPÍTULO SEXTO:PRIMER ESTUDIO TRANSCRIPCION PALEOGRÁFICA. ..... 130
6.1. Objetivos específicos ..... 130
6.2. Facsímiles ..... 130
6.2.1. Selección de facsímiles originales. ..... 130
6.2.2. Obras de Joaquín García ..... 131
6.2.3. Orquestación ..... 134
6.3. Selección definitiva ..... 134
6.4. Descripción de la transcripción ..... 136
6.5. Voces con su texto ..... 138
6.5.1. Ahora bien si es tan alto ..... 138
6.5.2. Hoy el Amor fabrica ..... 141

6.5.3. De punta en blanco ..... 142
6.5.4. Moradores del Orbe venid ..... 143
6.5.5. Venid Labradores al Santísimo Sacramento ..... 144
6.5.6. Oh soberano augusto Sacramento ..... 146
6.6. Bajo continuo ..... 147
6.6.1. Corrección de la armonía con el segundo bajo ..... 148
6.6.2. Resto de voces ..... 148
6.6.3. Emplazar las cifras del bajo continuo ..... 149
6.7. Interpretación y aportes de los intérpretes ..... 149
6.8. Instrumentos de análisis: programas informáticos ..... 150
6.9. Resultados ..... 151
6.10. Discusión de los resultados ..... 152
6.11. Conclusiones ..... 156
6.12. Transcripciones ..... 156
7. CAPÍTULO SÉPTIMO: SEGUNDO ESTUDIOANALÍTICO-COMPARATIVO ..... 158
7.1. Objetivos específicos: ..... 158
7.2. Selección de criterios para realizar el análisis ..... 158
7.2.1. Criterios para Conservatorios Superiores de Música de Canarias ..... 158
7.2.2. Criterios para Conservatorios Profesionales de Música de Canarias ..... 159
7.2.3. Determinación de criterios definitivos ..... 160
7.2.4. Orquestación ..... 161
7.2.5. Dificultad técnica ..... 162
7.2.6. Dificultad interpretativa ..... 163
7.2.7. Teatralidad ..... 163
7.3. Sistema de ponderación ..... 164
7.4. Selección de las obras de Joaquín García ..... 165
7.5. Selección de las obras del repertorio orientativo ..... 165
7.6. Análisis de la obra: Claros y frescos ríos. Alonso Mudarra (1510-1580) ..... 168
7.6.1. Instrumentación ..... 169
7.6.2. Dificultad técnica ..... 169
7.6.3. Dificultad interpretativa ..... 172
7.6.4. Teatralidad ..... 172
7.7. Análisis de la obra: De punta en Blanco (Joaquín García) ..... 174
7.7.1. Instrumentación ..... 174

7.7.2. Dificultad técnica ..... 175
7.7.3. Dificultad interpretativa ..... 181
7.7.4. Teatralidad ..... 182
7.8. Análisis de la obra: Oh Soberano Augusto Sacramento (Joaquín García) ..... 184
7.8.1. Instrumentación ..... 184
7.8.2. Dificultad técnica ..... 186
7.8.3. Dificultad interpretativa ..... 190
7.8.4. Teatralidad ..... 192
7.9. Análisis de la obra: Ojos, pues me desdeñáis, José Marín(1618-1699) ..... 193
7.9.1. Instrumentación ..... 193
7.9.2. Dificultad técnica ..... 194
7.9.3. Dificultad interpretativa ..... 198
7.9.4. Teatralidad ..... 199
7.10. Resultados ..... 200
7.11. Discusión de los resultados ..... 201
7.12. Conclusiones ..... 201
8. CAPÍTULO OCTAVO:PROPUESTA DIDÁCTICA PARA DESARROLLAR COMPETENCIAS EN MÚSICA ANTIGUA ..... 204
8.1. Justificación y contextualización ..... 204
8.2. Objetivos específicos ..... 205
8.3. Nivel de competencia de los destinatarios ..... 206
8.4. Justificación del enfoque metodológico ..... 208
8.4.1. Desarrollo cognitivo de Jean Piaget ..... 208
8.4.2. Constructivismo social ..... 209
8.4.3. Aprendizaje por Descubrimiento Guiado ..... 209
8.4.4. Aprendizaje significativo ..... 210
8.5. Diseño de la propuesta didáctica ..... 210
8.6. Secuenciación de la propuesta didáctica ..... 213
8.6.1. Presentación del proyecto ..... 213
8.6.2. Diseño de la prueba ..... 216
8.6.3. Oficios según LÓVA ..... 219
8.6.4. Logo y nombre de la compañía ..... 221
8.6.5. Tema ..... 223
8.6.6. Tesis ..... 226

8.6.7. Creación de personajes ..... 228
8.6.8. Diseño visual ..... 230
8.6.9. Relación entre personajes ..... 231
8.6.10. Tiempo y lugar ..... 232
8.6.11. Estructura dramática ..... 234
8.6.12. Libreto ..... 235
8.6.13. Montaje y producción ..... 236
CONCLUSIONES FINALES ..... 238
NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ..... 242
BIBLIOGRAFÍA ..... 244
ANEXOS ..... 252

Índice de Figuras

Figura 1.1 Pintura iglesia de San Francisco de Borja 1775.....41

Figura 2.1Cuadro de Ignacio Pinazo Camarlench.....48

Figura 3.1Extracto de "Ydra de los siete cuellos" .....75

Figura 3.2 Portada del disco Ay! Que prodigio.....84

Figura 3.3 La creación musical en Canarias 15.....85

Figura 3.4Diccionario de Cobarrubias.....87

Figura 5.1 Aora bien si es tan alto.....117

Figura 5.2 Transcripción de Aora bien si es tan alto.....117

Figura 5.3 A de la Sión Celeste .....123

Figura 6.1 De punta en blanco.....133

Figura 6.2 Extracto de transcripción de "De punta en blanco".....134

Figura 6.3 Aora bien si es tan alto solo .....136

Figura 6.4 Extracto de la transcripción de Aora bien.....137

Figura 6.5 Oi el amor fabrica .....138

Figura 6.6 Oy el amor fabrica Coplas.....140

Figura 6.7 Moradores del Orbe.....142

Figura 6.8 Bajo continuo de "A oír prodigios de Anna".....145

Figura 6.9 Muestra de transcripción en Sibelius.....148

Figura 6.10 Muestra de transcripción en Finale.....149

Figura 6.11 Extracto del Majestuosa Arquitectura.....150

Figura 6.12 Bajo continuo sin realización .....151

Figura 6.13 Muestra del bajo continuo original .....151

Figura 6.14 Oh Soberano Augusto Sacramento.....152

Figura 6.15 Extracto de transcripción de Rafael Cuéllar.....152

Figura 6.16 Muestra de una versión para editorial.....153

Figura 7.1 Extracto de "Claros y frescos ríos" .....168

Figura 7.2 Extracto II de "Claros y frescos ríos".....169

Figura 7.3 Extracto III de "Claros y frescos ríos" .....169

Figura 7.4 Extracto IV de "Claros y frescos ríos" .....170

Figura 7.5 Extracto V de "Claros y frescos ríos".....170

Figura 7.6 De punta en blanco I .....173

Figura 7.7 De punta en blanco II .....174

Figura 7.8 De punta en blanco III .....175

Figura 7.9 De punta en blanco IV .....176

Figura 7.10 De punta en blanco V.....176

Figura 7.11 De punta en blanco VI .....177

Figura 7.12 De punta en blanco VI I .....177

Figura 7.13 De punta en blanco VIII .....178

Figura 7.14 De punta en blanco IX.....178

Figura 7.15 De punta en blanco X .....179

Figura 7.16 De punta en blanco XI .....179

Figura 7.17 De punta en blanco XII .....180

Figura 7.18 De punta en blanco XIII .....180

Figura 7.19 De punta en blanco XIV .....181

Figura 7.20 De punta en blanco XV.....182

Figura 7.21 Oh Soberano Augusto I .....184

Figura 7.22 Oh Soberano Augusto II .....184

Figura 7.23 Oh Soberano Augusto III .....185

Figura 7.24 Oh Soberano Augusto IV .....184

Figura 7.25 Oh Soberano Augusto V .....186

Figura 7.26 Oh Soberano Augusto VI .....186

Figura 7.27 Oh Soberano Augusto VII .....187

Figura 7.28 Oh Soberano Augusto VIII .....188

Figura 7.29 Oh Soberano Augusto IX .....188

Figura 7.30 Oh Soberano Augusto X .....189

Figura 7.31 Oh Soberano Augusto XI .....190

Figura 7.32 Santísimo Sacramento .....191

Figura 7.33 Ojos pues me desdeñáis I .....191

Figura 7.34 Ojos pues me desdeñáis II .....194

Figura 7.35 Ojos pues me desdeñáis III .....194

Figura 7.36 Ojos pues me desdeñáis IV .....195

Figura 7.37 Ojos pues me desdeñáis V.....195

Figura 7.38 Ojos pues me desdeñáis VI .....196

Figura 7.39 Ojos pues me desdeñáis VII .....196

Figura 7.40 Ojos pues me desdeñáis VIII .....197

Figura 7.41 Ojos pues me desdeñáis IX .....198

Figura 7.42 Ojos pues me desdeñáis X .....198

Figura 8.1 Paradigmas educativos.....205

Figura 8.2 Ventana de Johari.....223

Índice de Tablas

Tabla 1.1Efemérides destacadas del siglo XVIII.....34

Tabla 1.2 Población por islas en el siglo XVIII.....36

Tabla 3.1 Concierto en Castilla y León.....79

Tabla 3.2 Concierto en Tenerife.....80

Tabla 3.3 Concierto en Polonia.....80

Tabla 3.4 Concierto en Tenerife I.....80

Tabla 3.5 Concierto en Suiza.....81

Tabla 3.6 Concierto en Gran Canaria.....81

Tabla 4.1Jerarquía normativa.....105

Tabla 4.2 Criterios valorados para quinto de profesional.....106

Tabla 4.3 Criterios valorados para sexto de profesional.....107

Tabla 4.4 Criterios valorados en acceso al Grado Superior.....108

Tabla 7.1 Sistema de ponderación americano (Colorado).....163

Tabla 7.2 Sistema de ponderación adaptado a España.....163

Tabla 7.3 Sistema de ponderación adaptado a España.....201

Tabla 7.4 Comparativa según criterios por pares.....201

Tabla 8.1 Contenido de los estudios de Grado Profesional.....208

Índice de Gráficas

Gráfica 3.1 Total de la obra producida por año.....77

# INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Canarias es un refugio no sólo de vegetación y civilizaciones antiguas; se conserva la Laurisilva, un bosque que existió en Europa hace veinte millones de años y se conserva en nuestra sangre un vínculo directo con la cultura Bereber, origen de una de las civilizaciones más antiguas de este planeta.

Del mismo modo, el folklore actual conserva viva la cultura antigua de Europa en los corazones de los canarios, en las fuentes conocidas como el Archivo de la Catedral de Las Palmas y en otras fuentes desconocidas, como demuestra el descubrimiento de música medieval de Hans C.M. van Diejk, que encontró facsímiles (anexo 4 tomo II) de 1400 en Puntagorda, La Palma, al escuchar una melodía medieval en un flautista que utilizaba los facsímiles de 1400 para forrar libros.

Como dice Rosario Álvarez: *el valor histórico es incalculable, nosotros (los canarios) tenemos un valor organístico impresionante. Canarias es el museo del órgano europeo. Hay órganos alemanes del s. XVIII, órganos ingleses del s. XIX, órganos italianos, franceses, el órgano más antiguo en La Encarnación de La Palma de la primera mitad del s. XVII tiene el 70% de la tubería original de la época. En España se conservan muchas cajas, pero tubos no* (Según mi maestro de órgano del conservatorio de Badalona, Francesc Pi, esto era debido a que en las guerras, lo primero que se fundía para hacer munición, eran los tubos de los órganos), hecho confirmado luego por Francisco José García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez en el libro *"Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad"*.

Cada día son más las personas que trabajan en el Patrimonio de Canarias y cada día se es más consciente de la importancia de conservarlo, estudiarlo y devolverle al lugar que le merece en la historia universal y en nuestros corazones.

¿Y cómo puede Joaquín García ayudarnos en esta tarea? Joaquín García representa el sentido común. La ilustración en la iglesia entra, entre otras personas ilustres, de la mano de Joaquín García y sus contemporáneos. Hablar de la ilustración es hablar de la razón y es hablar del sentido común. En estos tiempos donde se reivindica tanto el consumo de lo material, debemos alzar la voz para proponer que el camino se debe realizar desde el

sentido común sin perder de vista ni un momento la espiritualidad. La razón y la espiritualidad tienen un especial maridaje en Joaquín García, sin ir más lejos en la famosa canción *"Campanas de Vegueta"* donde dice: *..torre de la audiencia de San Agustín*. ¿Qué influencia tiene la obra de San Agustín *"La ciudad de Dios"* en la España actual? ¿Y en Canarias? ¿Hay alguna relación entre la crisis actual y la crisis del siglo XVIII? A lo largo de la investigación se irán respondiendo algunas de estas preguntas, otras quedarán para los investigadores que recojan el testigo.

¿Había músicos barrocos en Canarias? ¿Es coherente estudiar a Bach y no conocer los músicos que habían sentado las bases de la tradición y los fundamentos que crearían la cultura en la antigüedad en Canarias?

Esta investigación va un poco más lejos, demostrando que el conocimiento de la cultura barroca propia crea una base para luego comprender y valorar mejor a Bach y las grandes figuras del barroco.

El estado de los facsímiles, a pesar del esfuerzo de la Catedral por su conservación, es muy delicado. Parte del material encargado para el estudio en la primera solicitud, no pudo ser estudiado debido al deterioro del mismo. Esta parte justificaba por sí sola la investigación; salvaguardar el patrimonio cultural de Canarias. Otra de las partes es valorar ese patrimonio y consolidar la visión generalizada de los investigadores que han trabajado esta música como Monumento Nacional.

En el marco teórico se analizan por un lado, el contexto sociocultural y musical del siglo XVIII, las influencias musicales y espirituales de Joaquín García, su repercusión en la Capilla de la Catedral y su sintonía con las corrientes de pensamiento de la época en Canarias.

Por otro lado, analizamos parte de su obra, la repercusión de la misma en el panorama musical actual, la inclusión de este repertorio en los programas de canto de los conservatorios canarios y el marco jurídico; tanto desde el punto de vista de la técnica vocal, como desde el punto de vista de la conservación del patrimonio cultural.

En el marco empírico desarrollamos dos estudios basados en el análisis inicial.

El primer estudio consta de una transcripción paleográfica inédita de parte de la obra de Joaquín García, así como una revisión del pequeño material recuperado hasta la fecha. Se

presentan doce obras compuestas por la transcripción de cantadas, villancicos, una tonada y un dúo de Joaquín García de Antonio (1710-1779), maestro de capilla de la Catedral de Santa Ana en Las Palmas de Gran Canaria.

Partiendo de cien facsímiles como fuente, se arma el puzle de cada parte de instrumento en un lenguaje empleado en el siglo XVIII y se van uniendo las partes, corrigiendo los despistes del copista y transcribiendo toda la música como una pieza única en un lenguaje moderno, que pueda ser leída por un músico no experto. El resultado son doscientas páginas de música escrita en un leguaje actual donde se pueden ver todas las partes de manera armónica.

En Canarias, en general, se desconoce la calidad de la música barroca propia, exigiendo en los conservatorios música barroca italiana y alemana con el mismo grado de dificultad y, en algunos casos de belleza, que la existente en el repertorio vocal barroco canario. Se pretende justificar la inclusión de dicho repertorio en el repertorio común de los alumnos que han superado un nivel medio de canto y aspiran a un perfeccionamiento dentro de la interpretación de la música antigua con criterios históricos.

En el segundo estudio, se analiza el repertorio orientativo exigido en los conservatorios que sumado a las conclusiones del análisis del marco jurídico, nos dan una serie de claves para justificar la inclusión del repertorio de Joaquín García a los conservatorios canarios.

En la primera parte hemos examinado, una a una, las veintidós leyes que conforman el marco jurídico, que define los criterios por los que se debe seleccionar a un alumno que se presenta a una prueba de acceso al conservatorio en Canto. Partiendo de esos criterios, en la segunda parte, dentro del estudio primero, definimos una lista que englobe todos esos criterios que nos sirvan de referencia para comparar ambos repertorios; el orientativo actual propuesto por los conservatorios y el propuesto por esta investigación perteneciente a Joaquín García.

Para cerrar la investigación se realiza una propuesta didáctica *"La Ópera, un Vehículo de Aprendizaje* "adaptándola como herramienta que facilite la tarea del profesor a la hora de incluir dicho repertorio en el conservatorio. Desde un enfoque constructivista se orienta a los alumnos, padres y profesorado a crear una ópera desde cero, con todos los oficios necesarios para desarrollar una producción operística al nivel que los alumnos de los

últimos años del Grado Profesional de música y los que inician el Grado Superior, sean capaces de ofrecer.

En los anexos están los facsímiles originales y documentos históricos, el resto de transcripciones inéditas realizadas durante la investigación, la diferente documentación necesaria para el correcto desarrollo de la tesis, el catálogo de todos los manuales de canto de música antigua recolectados durante diez años, una parte del método de La Ópera, un Vehículo de Aprendizaje, programas de conciertos relacionados con el autor por todo el mundo y todas las leyes importantes que fundamentan el marco jurídico de nuestra investigación.

# PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

## 1. CAPÍTULO PRIMERO: DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO SOCIOCULTURAL Y MUSICAL EN EL SIGLO XVIII

El s. XVIII ha pasado a la historia como el siglo de las luces por su finalidad de disipar las tinieblas de la humanidad mediante las luces de la razón, período de la historia conocido como la Ilustración que tuvo su mayor repercusión en Francia y Alemania.

En el período que nos interesa, primera mitad del s. XVIII, en España reinó Felipe V de Borbón, quién realizó reformas en todos los sectores del estado (Kamen, 2000). En Canarias, por otro lado, el pueblo de Agüimes se amotinaba con garrotes, dardadas y piedras con motivo de la usurpación de tierras por un terrateniente, con el beneplácito del alcalde (Béthencourt, 1989).

El principal interés de este capítulo se centra en conocer la sociedad, la cultura y la música en Canarias en el siglo XVIII.

### 1.1. Contexto social

Felipe V —Borbón igual que el actual rey Felipe VI— fue reformador. Una muestra es la publicación de la Noticias de la historia general de las islas de Canaria, publicada en Madrid en 1779, año en que muere Joaquín García. Felipe V realizó muchas reformas entre las que estaban la creación de las academias, como la Academia de Historia que publicó el libro de José de Viera y Clavijo.

En Canarias en el s. XVII hubo un auge económico debido a la exportación de malvasía (Lobo Cabrera, 1998) . Se estableció una burguesía comercial pero las clases bajas vivían en la supervivencia. Ser noble implicaba acceder a cargos y no pagar impuestos de por vida. Se creaban los mayorazgos donde la herencia no se dividía y quedaba para el primogénito, el resto de hijos se dedicaba al clero. Si eran hijas, se casaban entre familias del mismo linaje, y si era la segunda se iban al convento de clausura.

Para tener una visión rápida sobre los principales acontecimientos del siglo XVIII, relacionamos las diferentes efemérides canarias, con los hechos más importantes de su

vida, la historia de España y Europa, en la siguiente tabla donde relacionamos el año con el acontecimiento importante, incluyendo la meteorología (Arroyo, 2009), para luego poder contrastarla con las obras y encontrar vínculos significativos con los textos empleados. Las fuentes de esta tabla proceden de los diferentes investigadores en torno a Joaquín García: Rafael Cuéllar, José Izquierdo, Lothar Siemens y Lola de la Torre.

Tabla 1.1 Efemérides destacadas del siglo XVIII

| **Año** | **Acontecimientos importantes** |
|---|---|
| 1609 | Expulsión de 20 familias de moros de Anna |
| 1700 | Felipe V Rey de España |
| 1710 | Nacimiento de Joaquín García |
| 1711 | Su madre muere |
| 1712 | Su padre se casa con Francisca Gil |
| 1713 | Fin de la guerra de sucesión |
| 1714 | Formación |
| 1717 | Antón García(abuelo) Alcalde de Anna (Izquierdo, 2009) |
| 1718 | Motín de Agüimes |
| 1730 | Comienza el último ciclo de erupciones en la isla de Lanzarote, que habría de durar seis años y que daría a la isla y, más concretamente, a Timanfaya, la fisonomía que hoy conocemos y disfrutamos. |
| 1731 | José de Viera y Clavijo en Los Realejos, Tenerife, ilustre polígrafo y máximo exponente de la Ilustración Canaria. |
| 1734 | J.G. se traslada a Madrid |
| 1735 | Parte a Canarias |
| 1736 | Volcán de Timanfaya |
| 1737 | Bronca con el violinista Eugenio Zumbado por no asistir a los ensayos |
| 1739 | J.G. Pide licencia al Cabildo para contraer matrimonio |
| 1740 | Batalla de Tamasite, en la cual las Milicias Canarias vencen al invasor inglés. |
| 1741 | La isla se ve afectada por una grave epidemia. El hijo del organista Juan Blanco muere. |
| 1743 | Reales cédulas firmadas por Felipe V el domingo 24 de noviembre, se notará en el notable descenso de conflictos dentro de la Capilla. |
| 1745 | Desempeñando el cargo de hermano mayor dentro de la cofradía de Nuestra Señora de Gracia |
| 1746 | Nace su hijo Agustín |
| 1747 | Llega un nuevo organista Andrés Blanco. Compra la casa familiar de la Plaza de la Cruz o del “Quemao”. |
| 1748 | Entra Mateo Guerra como mozo del coro |
| 1751 | Llega Juan de Castro nuevo organista desde Sevilla y llega un nuevo clave desde Cádiz |
| 1752 | la muerte de Joseph Narváez, que fue en tiempos de Durón cantor y que posteriormente ejerció como notario, el maestro es nombrado apoderado y cuidador de los intereses de los herederos. |
| 1753 | El Cabildo se pone al día en pagar salarios y compra varios instrumentos |
| 1754 | Inauguración de la Iglesia San Francisco de Borja |
| 1755 | Mateo Guerra se lleva parte de su obra a Tenerife: “llevó distintos villancicos, [el salmo] Dixit Dominus y [el cántico del] Magnificat de los que se cantan aquí…” Acta nº |

| | |
|---|---|
| | 8031 de 5 de diciembre de 1755, ibídem (2003:488), con la complicidad de Joaquín García(Cuellar, 2009) |
| 1756 | Muerte de su padre. Joaquín entrega al Cabildo, las obras compuestas desde 1735. |
| 1759 | Calos III Rey de España |
| 1761 | Marcha a Telde de Domingo Perdomo, músico de confianza y de notable peso especifico dentro de la capilla. Agustín García, hijo de Joaquín, inicia la profesión de las órdenes religiosas. |
| 1762 | Enfermedad constante y licencias para descansar |
| 1762 | Poder notarial a favor de Diego Calderón para que le represente en la división de bienes de su padre. |
| 1765 | Liberalización de los mercados. Ruina del vino canario |
| 1766 | "Temporal de Reyes" El 6 de Enero se producen lluvias torrenciales en Gran Canaria, provocando grandes catástrofes: avenida del Barranco de Guiniguada y destrucción del "puente de palo" que unía Vegueta y Triana en la capital, así como las murallas de ambos barrios; alud de piedras y lodo en Agüimes; fuertes inundaciones. Se prolongó durante tres días. Vino a sumarse a la precaria situación económica y sociopolítica de la isla que desembocó en el "Motín de Telde" en octubre de ese mismo año. División de bienes de Antón García. Fallece su cuñado Joseph Ribera. |
| 1767 | En 1767 y con motivo de la dedicación del nuevo Templo a Nuestra Señora del Pino en Teror fallece Luis Tejera |
| 1768 | El villancico cantado en el día de la Asunción de Nuestra Señora que es claramente censurado |
| 1769 | Nueva recaída |
| 1770 | Se compran dos clarinetes |
| 1773 | Fernando García, hijo de Joaquín, ejerce como oficial de contaduría en Santa Ana. Seminario Conciliar de Las Palmas |
| 1774 | Si Anna es causa de María |
| 1776 | Conciencia de su propia muerte compone. Modifica la redacción del testamento. |
| 1777 | Entrega todas sus obras compuestas desde 1755 |
| 1778 | Dentro de esta evolución vital, queda enmarcada la decisión del maestro de ingresar en la Orden de los Mercedarios |
| 1779 | Fallece Joaquín García de Antonio y sus restos son depositados en el convento de San Agustín. Agustín García, hijo de Joaquín, hace entrega al Cabildo de la llave que custodiaba su padre y cierra sus últimos asuntos. |
| 1780 | Se casa su hijo Fernando, Agustín entró como capellán en el Convento de los Agustinos |
| 1781 | Revolución americana (victorias decisivas) |
| 1782 | Mariana crea una capellanía bajo la advocación de San Joaquín en la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Anna. |
| 1789 | Revolución francesa |
| 1792 | La Inquisición vuelve a intentar, infructuosamente, la censura de la Historia de Canarias de Viera y Clavijo debido a la forma "despectiva" con la que trata las apariciones de la Virgen del Pino, la Candelaria y la Virgen de la Peña. |
| 1797 | Las Milicias Canarias derrotan al marino inglés Horacio Nelson en su intento de conquistar la capital de Tenerife. |

Extraemos una tabla de población de Maximiliano Barrio Gozalo *"Estudio socioeconómico de los obispos de Canarias durante el antiguo régimen (1556-1834)* "con la que podemos acceder a los datos de la población en Canarias en el siglo XVIII.

Tabla 1.2 Población por islas en el siglo XVIII

| *Año* | *Isla* | *Poblaciones* | *Parroquias* | *Familias* | *Personas* | *H. Armas* |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1742 | G. Canaria | 172 | 15 | 8.720 | 33.764 | 4.394 |
| 1744 | Fuerteventura | 33 | 3 | 1.653 | 7.382 | 1.956 |
| 1744 | Lanzarote | 38 | 3 | 1.627 | 7.210 | 1.811 |
| 1744 | Tenerife | 192 | 33 | 13.624 | 60.218 | 15.190 |
| 1745 | La Palma | 50 | 13 | 3.874 | 17.580 | 3.148 |
| 1745 | La Gomera | 49 | 6 | 1.515 | 6.251 | 1.525 |
| 1745 | El Hierro | 31 | 1 | 856 | 3.687 | 698 |
| TOTAL | | 565 | 74 | 31.869 | 136.092 | 28.731 |

En 1747 se empieza a construir el cementerio protestante en Tenerife, precisamente en Puerto de la Cruz (Ramírez, 2013). Un acto que puede parecer irrelevante, y que tendrá luego una gran trascendencia al comprender el mercado del vino en Canarias en el siglo XVIII (Béthencourt Massieu, 2003) y el papel de los ingleses en el mercado mundial del vino y concretamente en el mercado del malvasía en Canarias.

Es fácil imaginar el choque de religiones, un protestantismo que negaba la veneración a las imágenes con un pueblo atemorizado por el clima, las epidemias que este provocaba, la pobreza y la mala alimentación (Macías Hernández, 1985), que como último consuelo, encontraban su única esperanza en la oración a Los Santos Protectores.

Para ilustrar un momento histórico del siglo XVIII, queremos hacer un retrato del motín de Agüimes (Béthencourt Massieu, 1989) que en 1719, en el momento en que los amotinados levantados en armas en La Plaza de Santa Ana, cuando el Capitán General Chávez Osorio amenazó hacer fuego si no se disolvían —después de días de negociaciones y de cesiones por parte del Capitán General, ante la presión continua y las exigencias de los amotinados— acudieron a toda prisa todas las órdenes religiosas —canónigos, jesuitas, dominicos, franciscanos y agustinos—. Fuera por la presencia de los Santos Protectores fuera de la iglesia o de las armas cargadas, los amotinados regresaron a sus casas, con parte de las exigencias cumplidas.

Otro controvertido hecho, es el de la imagen de San Juan Evangelista sudando el 5 de mayo de 1648 en La Laguna (Viera y Clavijo, 1773). Nos muestran un pueblo devoto,

sumido en las supersticiones y en contra de las corrientes protestantes, tan austeras en imágenes y estatuas.

En definitiva, la pobreza, la mala alimentación, el clima intempestivo entre temporales y sequías, que venían seguidas de plagas de langostas(Ramírez Muñoz, 2001),unido a las batallas intestinas dentro de la Iglesia/Estado, era el contexto histórico dentro del que Joaquín García desarrollaba su labor de Maestro de Capilla de la Catedral de Santa Ana.

Este ambiente era propicio para una cultura en donde la exageración del barroco se unía al secretismo de las corrientes innovadoras dentro de la iglesia.

## 1.2. Contexto cultural

Al igual que Giulio Caccini en el siglo XVII en Florencia, en Canarias también tuvimos nuestra versión de la Camerata de Bardi (Caccini, 1601), donde algunos nobles se reunían para compartir los nuevos aires que venían de Europa. Como por ejemplo el Seminario Conciliar de Las Palmas que acogió la primera biblioteca pública de la región, promovida por el rey Carlos III en 1773 (Fernández Armijo, 2012).En Tenerife tenemos la tertulia de Navas y Grimón como comenta Victoria Galván (Arencibia, 2003), donde se reunían intelectuales, extranjeros de paso y personalidades de la época. Si bien dos siglos antes Bartolomé Cairasco de Figueroa (1536-1610) había creado en su casa, la Academia del Jardín consagrada a Apolo Délfico donde se replicaba la moda italiana de las tertulias de intelectuales.

Añadir a estos centros neurálgicos la creación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria en 1776 y en Tenerife en 1777. Instituciones centradas en transmitir los preceptos ilustrados, la importancia de la educación, la transmisión de la tecnología en la agricultura y en la pesca, y la divulgación de la ciencia.

Un personaje de esta época —que el tiempo y Manuel González Sosa han colocado en su sitio— es el Vizconde de Buenpaso que, queriendo pasar por poeta, acabó plagiando el Soneto al Teide, dejando evidencias que no todo era contenido y —también en aquellas épocas— ya existía el postureo intelectual (Arencibia, 2003).

El autor más leído en el siglo de las luces en España fue Fray Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), autor imprescindible para la incorporación de España al movimiento ilustrado (Arencibia, 2003). En Canarias, no le faltarían detractores como Fray Manuel Fernández Sidrón (Benito Ruano, 2003), que de esta guisa se comunicaban:

*A) «Dézinza con que un amigo favoreció al Autor quien por agradecido la traslada a este papel»:*

*De Apolo la lyra abono,*
*pero no arrebata tanto*
*con su lyra y con su canto*
*como Sidrón con su tono.*
*Porque su discreto encono*
*diestramente ha rebatido*
*las cuerdas de un atrevido*
*que, vanamente grosero,*
*se le fijó ser primero*
*en lo que Sidrón lo ha sido.*

Para hacernos una idea de la poesía barroca religiosa, rescatamos un poema de otro franciscano Fray Andrés de Abreu, en el que nos narra el ayuno de cuarenta días de Francisco de Asís, extraído de *[Fragmentos de Vida de San Francisco de Asís, de Leopoldo de la Rosa, en La Rosa de los Vientos (Santa Cruz de Tenerife), año 1, núm. 1 (1927), p. 8, recogido en bibliografía de A. Millares Carlo, vol. 1, pp.4-6]*

*Ayuna cuarenta días en una isla desierta*.

*Secretamente, a una isla,*
*lunar en rostro de yelo,*
*aportó, y logró en milagros*
*la abstinencia, cuarto empeño.*

*Sitio que sólo conocen*
*las aves, elige, siendo*
*los gemidos de su llanto*
*población de aquel desierto.*

*Tres panes, que la limosna*
*previno a la vida, fueron*
*todo su alimento, y todo*
*le sobró, si no es el tiempo.*

*¡Oh vida en cuarenta días*
*oculta a aquellos comercios*

*precisos! Quien así vive,*
*todo es alma, nada es cuerpo.*

*Dividido en siete estancias,*
*sus ayunos se midieron*
*con el año, tan continuas*
*sus cuaresmas como el tiempo.*

*Si el achaque dispensaba*
*en la abstinencia, en habiendo*
*apelado a la salud,*
*era culpa el privilegio.*

*Cuando el rigor de la fiebre*
*le hizo mudar de alimento,*
*quedando todo el rigor*
*subyugado del precepto,*
*acusador de sí mismo,*
*en el tribunal severo*
*de su rigor, halló tachas*
*en testigos verdaderos.*

*Por hipócrita, a la plaza,*
*ceñido un esparto al cuello,*
*se hizo llevar, sin oírse*
*en los descargos de enfermo.*

La mayoría del teatro religioso —conservado hasta la fecha por la tradición popular—, tiene su origen en el siglo XVIII, concretamente en el clérigo malagueño Gaspar Fernández y Ávila, si bien algunos proceden de un origen todavía no identificado (Trapero, 1991). Con la interpretación de los Autos de Los Reyes Magos podemos hacernos una idea de la literatura dramática religiosa del siglo XVIII. También vemos que, en algunos casos, la alta cultura accedía al pueblo de manera directa, a través de las representaciones populares, conservándose hasta la fecha, ese tono enciclopédico dieciochesco en los diálogos de dichas obras.

Fruto de las tertulias anteriormente mencionadas surgen propuestas para introducir el dibujo en la enseñanza, (Fuentes Pérez, 2006). Ni siquiera la arquitectura se puede proteger del nuevo aire jansenista. El espíritu reformador del Obispo Tavira modificaba la arquitectura para realzar los cultos más importantes en la iglesia primitiva, como era el culto al Santísimo Sacramento (Lorenzo Lima, 2008).
Como muestra de la pintura que se realizaba por Francisco Rojas y Paz en 1755 en la iglesia de San Francisco de Borja.

Figura 1.1 Pintura iglesia de San Francisco de Borja 1775

José Luján Pérez (1756-1815), al igual que Joaquín García, cabalgaba entre el barroco y el neoclasicismo (García Santana, 2004). No existe artista sin contexto, sin dialéctica, sin reto. Cada artista es hijo de una época y está influenciado por varias escuelas. Aplicado al canto, podemos trazar, a través de la vida de un cantante, la influencia transversal de diferentes estilos en corto períodos de tiempo. Como, por obligación, estaba influenciado por varios estilos y autores. El padre del mejor profesor de canto de la historia, Manuel García (1775-1832) nació en Sevilla y se educó en la Catedral de esa ciudad (Silvela, 2003). El sucesor de Pere Rabasa, quién dejaría su huella barroca bien grabada en el repertorio común de la catedral, fue Antonio Ripa(1721-1795). Antonio Ripa, barroco como Joaquín García fue profesor de canto de Manuel García padre, antes de que viajara como cantante profesional y triunfara en los escenarios internacionales(Montero Muñoz, 2014). En 1816 estrenó el papel de Almaviva del Barbero de Sevilla escrito expresamente para él y triunfó por todos los escenarios del mundo cantando óperas de Mozart y Rossini. Manuel García padre, con fundamentos teórico prácticos y técnicos barrocos es el profesor de canto de sus hijos ya entrados en el romanticismo.

Canarias es un pequeño continente donde se dan toda esa serie de confluencias estilísticas. Dependiendo del arte y de los viajes que realizaban los diferentes artista a las fuentes de sabiduría de la época, podemos encontrar a Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725), en Tenerife, como ejemplo de esa mezcla de influencias de Murillo, Alonso Cano y Zurbarán (Caballero Mújica, 2011). A pesar de ser el pintor de referencia en el barroco

canario, en *"Desposorios de la Virgen con San José"*, utiliza una composición tradicional, al modo del renacimiento (Martín González, 1958).

Esta mezcla de estilos no solo se produce en el pasado, en José Luján Pérez (1756-1815) —al igual que en cualquier artista— se ve un ejemplo de otro referente de la escultura barroca en Canarias, como preconiza el clasicismo (López Plasencia, 2003) en su obra *"El Cristo"* de la parroquia matriz de Santiago de Realejo alto.

Esta fundamentación teórica nos permite justificar el uso de modos musicales renacentistas, formas barrocas e instrumentos clásicos en una misma pieza musical de Joaquín García. También aporta nuevas líneas de investigación que detallaremos en el apartado final.

### 1.3. Contexto musical

Las novedades artísticas llegan con retraso a nuestro Archipiélago, de modo que, sólo a partir el siglo XX, se establece la sincronía con el resto del mundo (Concepción, 2004).Aunque por la corte del primer monarca ilustrado Felipe V, hubiera pasado el mismísimo Farinelli (Alfonso Mola, 2000) o que por las regiones —o nacionalidades como se dice ahora— de su hijo Carlos III se escuchara a Paganelli, José Herrando, Juan Bautista Pla, Boccherini, Juan Oliver y Astorga, Martín y Soler, Teixidor y Haydn (Ruiz Tarazona, 1998), en Canarias estábamos doblemente aislados. La poca influencia del norte venía a través de la iglesia y de sus visitantes extranjeros, con los que en más de una ocasión se les acusaba de herejes, por no ser cristianos, apostólicos y romanos. Por otro lado, la música producida en Canarias, tenía pocas posibilidades de cruzar los mares y transmitirse en Europa. Y no era cualquier Europa, contemporáneos a Joaquín García —por nombrar a algunos— eran Bach y sus hijos, Händel, Haydn, Martini, Pergolesi, Telemann, Vivaldi, Gluck o Mozart. La diferencia estriba en que mientras Mozart se recorría doscientas ciudades europeas durante una década (Markow, 2011), la única peregrinación que pudo hacer Joaquín García, era la de ir a su finca a Teror a hacer vino (Izquierdo, 2009).

La cultura musical de la capilla de la Catedral de Las Palmas y de sus músicos sufrirá el cambio que supone la muerte de Durón y la llegada en 1935 de Joaquín García con el cargo de maestro de capilla. El conflicto que vivirá nuestro músico es parecido en su forma y virulencia, al conflicto dialéctico que sucede entre Claudio Monteverdi (1567-

1643) y Giovanni María Artusi (1540-1613), cuando Claudio, en su libro quinto de madrigales (1605) afirma no seguir los preceptos de la antigua escuela (Bukofer, 1986).

Esta evolución se puede escuchar en el disco *Monumentos históricos de la música española. Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas s. XVII y XVIII del Ministerio de Educación y Ciencia.* Concretamente pasando del *"Sciens Iesus"* de Durón al *"Tremendo Sacramento"* de García. No solo en el estilo musical, también en poesía y el contenido litúrgico. El mismo Joaquín García domina ambos estilos compositivos. En su motete para voz, dos flautas y bajo continuo*" Adjuva nos Deus"*, Joaquín plasma el dominio del stilo antiquo que no utilizará en sus cantadas donde da rienda suelta a los nuevos aires y las nuevas luces provenientes de Italia.

Todo el folklore actual comenzó a establecerse en el siglo XVIII (Siemens, 1997), el cual se concretiza en tres géneros: las folías, malagueñas y luego isas y seguidillas.

A pesar de querer evitar un largo citado del libro de Rosario Álvarez Martínez publicado en 2008 sobre *"La música culta en Canarias"*, nos vemos obligados a hacerlo; tanto por su síntesis como por la falta de fuentes, sobre todo las fuentes de los diarios de viajeros del siglo XVIII que consoliden una versión sobre textos, instrumentos, canciones o música que pudiera ser tocada y oída por el pueblo.

> *Seguir el rastro de la música profana hasta la segunda mitad del siglo XVIII es tarea bastante ardua, porque la documentación nos ofrece datos dispersos, con los que tan sólo atisbamos lo que pudo ser su forma de producirse, pero no su propio contenido. Se sabe que tanto los señores de las cortes menores del Señorío, como el adelantado Alonso Fernández de Lugo y sus descendientes, los grandes terratenientes o los ricos comerciantes llevaron en sus residencias un tipo de vida similar al de sus lugares de procedencia, en el que la música y la danza tenían una gran presencia. Por ejemplo, el cuarto adelantado tenía a su servicio cuatro violinistas italianos para acompañar en sus fiestas las danza de moda (1569-1674). La música culta estaba, pues, recluida en el ámbito doméstico, donde cantores e instrumentistas no dejan de ser meros aficionados y los maestros —que los hubo— nunca pasaron del anonimato. Clavicordios y clavicémbalos, laúdes, vihuelas, guitarras y cítaras, violas y arpas, son los instrumentos más cultivados por la clases pudientes para su solaz y diversión durante el Renacimiento y el Barroco.. —luego surgieron endechas y canarios como productos*

> *canarios explotables— ..en las grandes fiestas del año litúrgico, especialmente en la del Corpus Christi, que se proyectaba en la calle por medio de una larga y compleja procesión, la participación de la música era fundamental. En Las Palmas, en La Laguna o en Santa Cruz de La Palma este cortejo se enriquecía con todo tipo de elementos musicales, populares unos y cultos otros, pues en ella no sólo desfilaba la capilla de música entonando cantos e himnos religiosos, sino que también se incluían danzas muy elaboradas, renovadas cada año, y cancioncillas populares que acompañaban el cortejo de la tarasca, símbolo del pecado, que desfilaba en primer lugar.*

Todo este entorno nos lleva a profundizar en las influencias recibidas por toda esta corriente social, cultural y musical en la personalidad de nuestro maestro.

# 2. CAPÍTULO SEGUNDO. JOAQUÍN GARCÍA: FORMACIÓN E INFLUENCIAS

Su propio nacimiento fue precedido por la muerte de su madre. Hoy en día, ese hecho se podría haber intentado amortiguar a través de la psicología y los servicios sociales. En el siglo XVIII, en un pueblo de Valencia dedicado a la agricultura, este hecho pudo haber marcado definitivamente la personalidad de Joaquín García. Reservado, introvertido, más cercano a la composición musical que a la docencia.

No es casualidad que la mayor parte de producción de música de autores Canarios, reflejado en el catálogo de Lola de la Torre, se dé en la segunda mitad del XVIII; justo cuando comienza a dar fruto el trabajo iniciado por Joaquín García, aunque según se trasluce del análisis de las actas capitulares y de los aspectos biográficos apuntados por Lothar Siemens, siempre pudo más su faceta de compositor que la de docente y la de dirección musical. A su muerte y ante la reticencia de Mateo Guerra a continuar en el cargo le sustituye el músico malagueño Francisco Torrens.

Elevado en las capillas de Valencia influenciadas por los aires reformistas del norte de Europa que hablaban de la razón, de Voltaire, de San Agustín y su rastro a través de la historia, a Joaquín García le marcaría completamente su espíritu, para luego dejar sus huellas a través de sus alumnos como Mateo Guerra y Antonio Oliva.

Es tan críptica la lírica utilizada por García, que es imposible comprender los conceptos en los que se mueve la música sin una inmersión en el siglo XVIII en España, con todas las tensiones y tendencias en torno a las reformas que el Estado/Iglesia estaban decididos a realizar. Concretamente las Constituciones Jansenistas, la expulsión de los Jesuitas del Reino de España por Carlos III en 1767, y las curiosas casualidades que esos importantes eventos provocan en Canarias. Como el primer colegio de los Agustinos de secundaria de Canarias.

No se trata de realizar una actualización Biográfica de Joaquín García, pero recomendable es el artículo de Isidoro Santana Gil sobre la historia del Conservatorio de Las Palmas y la relación con Joaquín García (Santana, 2005). Este apartado tiene dos objetivos: validar la solidez intelectual y moral de Joaquín García de Antonio y dotar de información entorno a

la cual se realizarán los análisis musicales y retóricos que justifican la entidad del repertorio propuesto.

Sus luchas internas dentro de la Capilla de Las Palmas, sus pasiones por introducir los nuevos instrumentos que eran tendencia en el viejo continente, su doble aislamiento —tanto en sentido de influencia de nuevos estilos extranjeros, como el que su música quedara aislada hasta que los musicólogos salieran al rescate de este monumento nacional— iban a marcar el devenir de su música y como quedara aislada hasta nuestros días.

## 2.1. Años de formación

Entre los historiadores más generosos encontramos a José Izquierdo, autor de la biografía de dicho autor. Como síntesis de su libro (Izquierdo, 2009), queremos presentar una pequeña síntesis que ayude a conocer a Joaquín García de Antonio.

> *Nace en Anna, pueblo de Valencia en 1710, de un notable padre que llegó a ejercer de alcalde. A los dos años de edad Joaquín se queda sin madre y su padre debe casarse apresuradamente con otra mujer que le daría una hermana. Las investigaciones en torno a su formación musical infantil apuntan a la Colegiata de Játiva, si bien no se tienen pruebas fehacientes de este hecho. Las mismas investigaciones apuntan a José Pradas Gallén, como su maestro más influyente (Cuéllar, 2010).*
>
> *En 1734 se traslada a Madrid, probablemente como ayuda de clave o violinista, con los músicos de esta zona que acudían a la corte acompañando a las compañías teatrales de la época. En 1735 con 24 años es contratado, después de pasar el preceptivo examen de los "maestros de la Corte", condición que impuso el Cabildo, como previa, para ser aceptado. A mediados del mes de marzo embarca, desde Cádiz hacia Las Palmas donde sustituye a Melchor Cabello que figura en la historia de la música española como fray Melchor de Montemayor y al que conocemos por el nombre de Diego Durón. Su introducción en la sociedad y en el estamento musical Canario no fue fácil, y máxime cuando Joaquín planteó unos nuevos modos que chocaron inicialmente con los instrumentistas y cantores de la Capilla ya establecidos, esta oposición quedó como un conflicto larvado que le acompaño durante una gran parte de su trayectoria.*

*Su perseverancia y la calidad de su obra permitieron pasar del asombro inicial al establecimiento de una escuela de músicos canarios que nacen a la sombra del magisterio de Joaquín García y de su sucesor como maestro de Capilla, mientras duró su enfermedad, Mateo Guerra. Se casó con Antonia Vélez de Osorio el 23 de agosto de 1739, de este matrimonio nacieron dos hijos, Fernando y Agustín García Vélez, este último fue capellán del Convento de San Agustín. Joaquín García de Antonio, arrastró durante más de diez años las secuelas de un ataque de apoplejía que mermaron, con el tiempo, las facultades físicas del maestro, falleció el 15 de septiembre de 1779 a los sesenta y nueve años de edad, después de haber entregado cuarenta y cuatro años de servicio a la Capilla de Santa Ana en las Palmas de Gran Canaria.*

Joaquín García es huérfano de madre desde temprana edad y debe ser educado por su padre y su madrastra. Joaquín García nace en 1710 y su madre muere en 1711, es fácil deducir la relación que hay entre el nacimiento de Joaquín García y la muerte de su madre. Es difícil ver una infancia idílica de Joaquín García y una buena relación con su padre, un labrador a principios del siglo XVIII, que defendía los derechos de los pobladores en frente del derecho enfitéutico del Conde. Este hecho marcará su personalidad y se intuye que su vida de infante no estuviera muy lejos de las parroquias donde pudieran cuidarlo, ya que hasta 1712 el padre de Joaquín García no se vuelve a casar.

Del biógrafo José Izquierdo Anrubia se extrae la cita (Izquierdo, 2009) donde se describe el ambiente del pueblo de origen de Joaquín García:

*"Este fue a grandes rasgos el panorama que marcó el paisaje de la infancia de Joaquín y el que en cierta medida le empujó a buscar un nuevo futuro lejos de su tierra. Su padre Antón García, fue un labrador, que aprovechando las grietas que dejó el final de los señoríos en la Villa, supo crear un pequeño patrimonio, agrícola, desde una vida muy austera y llena de carencias; pese a todo , podemos afirmar, que dentro de la humildad de las personas que habitaban la localidad de Anna a comienzos del XVIII; la familia de Joaquín, se situó dentro de esa burguesía "agrícola" naciente en las que su trabajo era la base fundamental de su riqueza y de su patrimonio; pese a ello Antón tuvo la sensibilidad necesaria para que en un momento económicamente difícil , en el que no sobraban brazos en el campo, facilitar que su único hijo varón accediese a los estudios musicales, siendo consciente que le estaba abriendo una puerta para alejarlo*

> *de su lado y cimentando, sin pretenderlo, un muro de incomprensión entre ambos hermanos."*

A pesar de no haber ninguna prueba definitiva de la estancia de Joaquín García en las parroquias valencianas (Cuéllar, 2014) todos los aspectos referentes a su música, textos y relaciones personales con trabajadores de dichas capillas, como los encargados de gestionar su herencia a la muerte de su padre, como ya había apuntado Lothar Siemens (Siemens, 2000) señalan que no fue ajena a la Colegiata de Játiva.

Ignacio Pinazo Camarlench, también valenciano, retrataría un siglo más tarde, la que bien podría ser la misma imagen de Joaquín García. Un monaguillo con su música y sin familia. Toda esta vivencia marcaría su comportamiento en la Catedral de Las Palmas y su acatamiento del orden eclesiástico.

Figura 2.1 Cuadro de Ignacio Pinazo Camarlench

De todas las opciones posibles, la más probable es que Joaquín García fuera adoptado como infantillo en el Capilla de Játiva, donde recibía instrucción musical y matemática (Izquierdo, 2009). Los maestros de Capilla de Játiva en el siglo XVIII como señala el mismo autor son los siguientes:

- Francisco Sarrio. (1714-1717)
- Juan Serrat (1717-1722)
- Francisco Zacarias (1722-1728)
- Josep Portell (1728-1758)

Durante este periodo los Organistas de la Colegiata fueron:

- Baptiste Sarrió (1703-1717)
- Francisco Quiles (1717-1721)
- Francisco Burguete (1721-1735)

En el contexto musical analizaremos las diferentes tendencias de estos maestros que formaron la piedra angular de la construcción musical de Joaquín García.

De las dos tesis manejadas al respecto sobre la marcha de Valencia de Joaquín García, encontramos más fundamentada la versión de Cuéllar de que partiera de Valencia el año 1734. Independientemente de su estadía en Madrid, el hecho es que Joaquín García tiene una marcada influencia italiana, y que habría sido muy difícil no ser influenciado por las tendencias de Madrid.

Concretamente su influencia por Francesco Corrandini, al coincidir al mismo tiempo en el convento de las Descalzas Reales de Madrid (Máximo Leza, 1996-97). Por otro lado también coincidió con José Herrando y toda su familia. No pudo convivir con su música mucho tiempo, pero su estancia en Madrid fue el último viaje que le pudo influir en su composición. Luego se aislaría en Canarias donde sufriría el doble aislamiento, el de alejarse de la corte y los centros musicales más importantes de Europa, como era Madrid y Valencia y el que nadie fuera de Canarias, pudiera escuchar su música y propagarla allende los mares.

Estos hechos nos darán una comprensión más profunda del personaje y nos justificará la difícil relación que mantuvo Joaquín García con los componentes de la Capilla de la Catedral de Santa Ana.

## 2.2. Conflictos de Joaquín García ya en Las Palmas

En este viaje de peregrinación del pueblo de Anna en Valencia, a Santa Ana en Canarias pasando por Madrid, Joaquín García con veinticuatro años, empieza a dejar rastros de su personalidad en los registros históricos. Podemos comenzar a intuir la personalidad de un músico que nace en Valencia, bajo la influencia italiana, viaja a Madrid y gana la plaza de Maestro de la Catedral de Las Palmas, ante la exigencia de La Catedral de Las Palmas de que el joven maestro fuera una persona recta y con buen hacer (Cuéllar, 2010). Podemos imaginar a un aspirante a maestro de capilla, curtido en la vida eclesiástica, pero no lo suficiente como para tomar los hábitos. Tras llegar a Canarias se casa y vive entre los isleños.

Este contraste de vivencias se reflejará siempre en la música de García, en sus contradicciones y en general en toda la música canaria. Su infancia marcará un carácter introvertido más orientado a la composición que a la docencia.

Es curioso encontrar los mismos problemas que tiene un profesor de canto hoy en día, como lo era Joaquín García hace casi trescientos años; la incompatibilidad de realizar la formación de los mozos de coro con preparar toda la música y ensayos de los días festivos (Izquierdo, 2009). Ese sigue siendo un problema en las administraciones públicas y en los conservatorios actuales.

A este problema hay que añadir la indisciplina de los músicos antiguos hechos a Diego Durón, anterior maestro de capilla en Las Palmas (Santana, 2005). Aunque Joaquín García componía y dominaba el estilo antiguo (Bukofzer, 1986) y el moderno, más teatral y en general más ornamentado, tenía especial predilección por la nueva música y los nuevos instrumentos, creando conflictos graves de comportamiento y autoridad ante los músicos de la capilla.

Las actas capitulares estudiadas por Rafael Cuéllar en 2014 son las siguientes:

> *El Museo Canario publicóentre2002y2004latranscripciónquerealizóLolade la Torre de todas las actas capitulares referentes a la capilla de música de lacatedraldeLasPalmas:"DocumentossobrelamúsicaenlaCatedraldeLasPalmas(1721 y 1740)", El museo canario, Nº. 57, 2002, págs. 331 y 494; "Documentos sobre la música*

*en la Catedral de Las Palmas (1741 y 1760)", El museo canario, 2003, Nº58,págs. 393 y 526; "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1761 y 1780)",Elmuseocanario,2004,Nº59,págs.439 y 578.Estasactasrecogennumerososdatos biográficos demuestro autor correspondientes al periodo comprendido entre1735 y 1779, cuando ejerce su magisterio en la Capilla de Música de la Catedral de Las Palmas.*

Todos los estudiosos coinciden al respecto de las dificultades de Joaquín García para cumplir su contrato y así consta en las actas capitulares de Lola de la Torre durante toda la vida del maestro al frente de la capilla musical de Las Palmas, única compañía de teatro de la isla.

El hecho de que fuera la única compañía y que se debieran muchas pagas debido a circunstancias que comentaremos más adelante, los músicos debían cantar y tocar en todo tipo de actos, sobre todo en funerales incluso en otras islas, ausentándose de sus ensayos y deberes para con la Capilla.

Incluso el mismo Joaquín García es advertido en varias ocasiones sobre su falta de cumplimiento tanto en la cantidad de partituras que debe componer al año, como en la formación que deben recibir los miembros de la capilla. Teniendo que pronunciarse el Cabildo en varias ocasiones para reforzar la autoridad de Joaquín García dentro de la Capilla. Incluso llega a ser censurado.

En 1768 fue nombrado obispo de Canarias el obispo Servera (Sánchez Rodríguez, 2010).La exaltación del maestro a la llegada de un valenciano referente para la nueva iglesia no se dejó esperar. Este obispo era franciscano descalzo y rechazó hasta en dos ocasiones la oferta de ser obispo de Canarias. Coincide que Joaquín García compuso el villancico cantado en el día de la Asunción de Nuestra Señora en el año 1768 que fue claramente censurado por el Cabildo. Ese mismo año compuso más cantadas que en ningún otro año; hasta 9 cantadas como veremos más adelante en la descripción de su obra.

Por otro lado, las particellas que parte de ellas han sido la fuente de trabajo de nuestra transcripción paleográfica, no eran entregadas en tiempo y forma a la fábrica del Cabildo, creando conflicto ya que dichas composiciones eran el origen de la contratación de Joaquín

García. El concepto del Cabildo era el de tener su propio compositor que creara cantera para que luego no tuvieran que traerlo de fuera. Un primer ejemplo de esa cantera era Matero Guerra, su discípulo aventajado.

En la tabla pueden ver los años en los que el maestro entregó todo el material, ya fuera porque le habían puesto al día en las pagas que le debían o porque las circunstancias lo requerían, pero como verán en la tabla, el Cabildo exigía el trabajo en tiempo y forma y Joaquín García tardaba años en devolver el material por dos razones: primero porque de esa manera podía ejecutar esa música en otras ceremonias fuera de la iglesia que le proporcionaran otra fuente de ingresos, y segundo porque quería asegurar su posición fuerte en las negociaciones en las diferencias que surgían, como en los días libres o créditos que necesitaba para sacar adelante su familia.

A propósito de Diego Durón un polifonista y poli corista de primera fila entre cuya numerosa producción -cerca de medio millar de obras- existen incluso composiciones de motivación canaria, en la que los textos encierran un marcadísimo interés folklórico (Siemens, 1977).

Pensemos que la música culta desde el siglo XVI hasta principios del XIX, la creación musical de tipo culto que se produce en Canarias orbita exclusivamente en torno a las Catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria (Siemens, 2008).

Joaquín García no solo tuvo enemigos, los mejores futuros maestros de la isla como serían Mateo Guerra y Antonio Oliva y Torres de Tenerife, estuvieron conviviendo con él en la Capilla de Santa Ana, y aprendiendo el arte de componer música. La política de la Catedral desde la llegada de Durón y que luego se mantuvo con García, era la dejar de importar músicos de península. Si bien García era un maestro impaciente que necesitaba estudiantes rápidos y que con pequeñas referencias, trabajaran duro para alcanzar los objetivos. Incluso los cantores debían saber tocar dos instrumentos para ser músicos profesionales. Con Antonio Oliva hizo una excepción debido a su calidad vocal (Siemens, 2008).

Joaquín García, amante de los nuevos aires que venían de Italia, unidos a las corrientes jansenistas que se respiraban en las capillas valencianas, le surgieron muchos problemas con los viejos componentes de la Capilla de las Palmas, reaccionarios y fieles defensores

del orden que suponía la música de Durón. Esta filosofía marca tanto nuestro personaje y la historia de canarias, que bien merece la pena tratarlo en una sección propia.

## 2.3. Influencia de San Agustín y del filojansenismo

Siempre es más fácil —aunque le resta rigor científico— definir un concepto desde el punto de vista del enemigo. En este caso, y sin que sirva de precedente, queremos empezar definiendo el jansenismo desde el punto de vista de su enemigo natural; el jesuita Nicolás HERNÁN PERRONE en 2013: *"Si no eres jesuita serás jansenista; y si no eres jansenista serás jesuita. El problema del jansenismo en causas de la revolución de Francia de Lorenzo Hervás y Panduro s.j. (1735-1809)"*.

No es rigor científico lo que nos lleva a comenzar con esta definición sino acercarnos a las pasiones reales que inspiran los textos de las cantadas de Joaquín García.

> En el siglo XVIII el jansenismo se transformó de una disputa de la alta cultura teologal a un movimiento político-religioso heterogéneo en el que podían incluirse teólogos morales rigoristas, defensores del regalismo, sectores reformistas ilustrados del catolicismo y, sobre todo, varias corrientes del "anti-jesuitismo". Es por esto que, a pesar de todas sus novedades, este "nuevo" jansenismo mantendrá en este siglo a sus "antiguos" enemigos: los jesuitas.

Se debe tener presente que la inquisición no fue abolida hasta bien entrado el siglo XIX, si bien permanecerían algunas de sus maneras en las Juntas de fe (Dufor, 2005). Y en el siglo XVIII —igual que hoy día— los reaccionarios defendieron con uñas y dientes sus argumentos para que todo siguiera como estaba, con sus prebendas y sus posiciones.

La influencia jansenista está más que documentada en la tesis ordenada que expone Rafael Cuéllar de 2014, *"El maestro de capilla Joaquín García (Anna c. 1710 - Las Palmas 1779)"*. Nuestro objetivo es fundamentar la entidad del repertorio propuesto que elaboraremos en la segunda parte de esta tesis. Es por ello que indicaremos una serie de referencias que ubiquen al intérprete en un marco adecuado, ahorrándole la empresa de buscar significado a los textos de Joaquín García, en un siglo XVIII convulso por sus motines y su revueltas donde, por todas las partes del reino, se vociferaba: *¡Viva el Rey! ¡Muera el mal gobierno!* desde el motín de Agüimes de 1718 (Béthencourt Massieu, 1989)

hasta el Motín de Esquilache en Madrid en el año 1766 (López García, 2006) donde se acaba expulsando a los jesuitas de todo el reino, teniendo importantes repercusiones en el asentamiento de los Agustinos en Canarias, concretamente en el primer instituto de secundaria de San Agustín (Marrero Henning, 1997).

Efectivamente el hijo de Joaquín García se llamaba Agustín y toda la vida —y sus sacramentos— estuvieron rodeados de ese pesimismo agustiniano tan exigente a la hora de recibir el Santísimo sacramento.

La vida del africano Agustín de Hipona entre el siglo IV y el V de nuestra era, es el ejemplo de la conversión. De vivir en pecado y renegar toda la moral establecida desde una retórica de oficio, hasta la elaboración y publicación de *"De Música"* desde una filosofía pitagórica-neoplatoniana, ya como obispo de Hipona (Prada Dussán, 2014).

La obra fundamental de Cornelio Jansenio (1585-1638) y que sentó las bases del jansenismo fue *"Augustinus"* en 1640. Vemos una línea invisible que conecta a Pitágoras con Platón, Agustín, Jansenio, Climent y Joaquín García. Dejamos atrás a muchos influyentes pensadores, pero estamos hablando de pensadores que le daban una máxima importancia a la razón, la educación y la agricultura. La línea sigue hacia Viera y Clavijo, Mateo Guerra, Antonio Oliva y llega hasta el primer colegio de secundaria antes citado de Marrero Henning.

Para profundizar en el ambiente concreto de las islas, necesitamos un cuadro exacto del aire jansenista que se respiraba en Canarias en el siglo XVIII. Es la cita de Manuel de Paz-Sánchez "Un discreto cariz jansenista. Viera y Clavijo y la crítica de libros, en la Real Academia de la Historia":

> *Dice Viera al respecto —sobre la obra "La Idea del Universo" de Lorenzo de Hervás y Panduro, que luego tendría como heredero de sus pensamientos conservadores a Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912)—:*
>
> *Página 34. Dejándose arrastrar el autor de cierto antiguo espíritu de cuerpo, insulta fuera de propósito el llamado Partido de Jansenio, diciendo que éste quería que las mujeres pudieran decir Misa, como años pasados lo hacían en Francia; y recomendando con el epíteto de insigne obra, el libro en que los jesuitas calumniaban a los de Port-Royal con el impío e increíble proyecto llamado de Bourg-Fontaine.*

Añadir a la anterior, la siguiente cita que acaba de definir la influencia jansenista en España y en Canarias, también de la misma fuente:

> *Van Kley ha señalado, en relación con España, que «se llamaba alternativamente jansenismo y luces a una misma cosa»[56], pero, conviene no perder de vista que, para el caso español, habría que hablar de reformistas y no de revolucionarios. Se trataba de individuos que, sin llegar a implicarse en procesos de descristianización y deísmo como acaeció en Francia, aspiraban a potenciar una serie de cambios estructurales que condujesen a la mejora de las condiciones de vida espiritual de amplios sectores de población (Viera estaba literalmente obsesionado con la educación de los jóvenes y de las clases populares, sin olvidar el fomento de la industria y de la agricultura, lo que se explicitará, sobre todo, durante su etapa como director de la Económica de Las Palmas de Gran Canaria), y, asimismo, que contribuyeran a garantizar la supervivencia del sistema político cuyo modelo ideal era el representado por el tipo de gobernanza de los mejores tiempos del reinado de Carlos III.*

Por otro lado estaba la tensión con los dominicos. En este caso citaremos una fuente de Tenerife, en La Laguna y es la Revista de educación nº 331 *"La Formación del Profesorado Universitario"* editada en 2003 por el MINISTERIO DE EDUCACIÓN.

> *Y es que las enseñanzas ofrecidas por las órdenes religiosas fueron decayendo progresivamente, a pesar, por ejemplo, del intento de los agustinos por renovar sus contenidos y metodologías, trayendo a sus mejores maestros de Sevilla y de Baeza. Las rivalidades entre estos y los dominicos de Las Palmas determinaron que la Universidad que los primeros levantaron en La Laguna en 1744 a raíz de la Bula Aeternae Sapientiae Concilio de Benedicto XIV, cerrase sus puertas tres años más tarde, en 1747, como consecuencia de la Real Cédula de Fernando VI dictada el 4 de diciembre. Con esta medida política, se cercenaba la posibilidad de ofrecer estudios superiores de Gramática, Lógica, Filosofía, Matemáticas, Teología Escolástica y moral, Medicina y Derecho Civil y canónico en la ciudad de La Laguna; a cambio, se adquiría el compromiso de erigir un seminario eclesiástico bajo la dirección espiritual de los dominicos de Las Palmas.*

Consideramos necesario anexar la "Constituciones de los Jansenistas" del año 1814 para trabajar en la Propuesta Didáctica posterior, posibles interpretaciones de los textos basados

en la dialéctica de la época, donde se retratan los enemigos —viejos y nuevos— de la iglesia. Es muy difícil definir el jansenismo en España y más en Canarias, fueran regalistas o no, más o menos ilustrados, todos poseían una necesidad de reformar la Iglesia/Estado y compartían animadversión hacia los jesuitas.

Esta dialéctica va a generar un glosario de términos, sin el cual, su obra sería incomprensible.

# 3. CAPITULO TERCERO: ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN SU OBRA

Rondaba el año 2007 y en la espera de tener una reunión con el archivero de la Catedral de Santa Ana Don José Lavandera López, apareció una pareja muy interesada en la música de la catedral. Preguntados por qué les interesaba la música de la Catedral y uno de ellos comentó que estudiaba en Valencia con un profesor que estaba estudiando a Joaquín García. Este alumno se llama Juan Andrés Godoy González y estaba buscando el catálogo de toda la música de la Catedral realizado por Lola de la Torre y no había manera de hacerse con un ejemplarla Revista *"El museo canario",* año XXV, enero-diciembre 1964, páginas de 217 a 242.Establecido el contacto con su maestro, resultó ser Rafael Cuéllar que estaba investigando la música de Joaquín García de Antonio. Enviada una copia de todo el catálogo de Lola de la Torre con las particellas que se habían solicitado al Cabildo. En 2010 Juan Andrés Godoy González publica su trabajo dirigido por Rafael Cuéllar titulado: "El oboe. Presencia en Canarias. s.XXI". En 2010 Rafael Cuéllar presenta su trabajo "La música vocal de Joaquín García: expressio verborum" y en 2014 finaliza la tesis ya mencionada sobre el mismo autor.

Las razones por las que anexamos la copia del catálogo de Lola de la Torre con toda la obra inventariada de la Catedral de Las Palmas son:

1. Difundir el monumento musical que alberga.
2. Facilitar a los nuevos investigadores el camino.
3. Abrir nuevas líneas de investigación.
4. Utilizar las fuentes para otras disciplinas como la literatura.
5. Ayudar a conservar el material. Cuantas más copias existan más difícil será que desaparezca el patrimonio.
6. Disponer directamente de la localización dentro del archivo para facilitar la tarea de la búsqueda.

Mientras se realizaba un trabajo de divulgación de la música de Joaquín García de Antonio en 2007, entre las que estaba la inclusión en el Grove de dicho autor. Se tuvo que digitalizar todo el catálogo de la obra de Joaquín García. Al ver que Rafael Cuéllar ya había ordenado, incluyendo entre las obras ya transcritas(las marcadas así significa que están transcritas), el trabajo que estaba llevando a cabo. Decidimos utilizar su recopilatorio, que

se ve a continuación. Se copia el literal de la recopilación porque es uno de los objetivos de esta tesis: valorar el tesoro enterrado que hay en La Catedral de las Palmas para poder incentivar a los jóvenes investigadores, sacando a la luz todo el material y haciéndolo formar parte de la historia de Canarias. Además se utilizará para proponer futuras líneas de investigación, en el apartado de esta tesis dedicado a tal fin.

## 3.1. La obra de Joaquín García. (1735-1779)

La obra del maestro García conocida y conservada, se encuentra en el Archivo de Música de la Capilla de La Catedral Las Palmas. El trabajo de catalogación fue realizado por Doña Lola de La Torre de Trujillo, y comprende un total de 569 obras, y por su importancia reproducimos a continuación:

**-Cincuenta y cuatro obras en latín.**

D/I-1 PATER MI. APAUIT. Dos motetes, a 3 v. (ATB) acc., para la procesión del Lunes Santo. 4 p. s. Ms. s. XVIII

D/I-2 CINCO MOTETES, a 3 v. (ATB) y bc., para la procesión del Martes Santo.

4 cuadernillos. Ms. 1777

D/I-3 CHRISTUS FACTUS EST, a 4 v. (SATB), con instrs. (instr. S, instr. T, clave y arpa), para el Miércoles y el Jueves Santo. 12 p. s. Ms. 1770

D/I-4 IN MONTE OLIVETI. Motete, a dúo (SA) y be., para el Lunes Santo.

3 p. s. Ms. s. XVIII

D/I-5 MISA, a 8 v (S 2A 2T 2B), con órg. y bc.

9 p. s. Ms. s. XVIII

D/I-6 MISA, a 8 v. 1° tono (2S 2A 2T 28), con órg. y be.

10 p. s. Ms. s. XVIII

D/I-7 MISA, a 8 v. (3S A 2T 2B) y bc.

9 cuadernillos. Ms. s. XVIII

D/I-8 MISA, a 8 v., con vls. (S, violín y be.). [Incompleta].

3 p. s. Ms. s. XVIII

D/I-9 MISA, a 7 v.

[Incompleta]. Ms. s. XVIII

D/I-10 0 VERA COELI VÍCTIMA, a 4 V. (SATB) y arpa.

5 p. s. Ms. s. XVIII

D/I-11 HAEC DIES, a 7 v. (2S 2A 2T B) y be.

8 p. s. Ms. 1752

D/I-12 IN SPLENDENTE NUBE. Motete, a 7 V.

7 p. s. Ms. 1773

D/I-13 MISERERE, a 4 v. (SATB), con clave y bc.

12 p. s. Ms. 1763

D/I-14 MISERERE, a 6 v. (S 2A 2T B), con 2 oboes, 2 trompas y bc.

11 p. s. Ms. s. XVI

D/I-15 MISERERE, a 7 v. (2S 2A 2T B), con clave y bc.

9 p. s. Ms. s. XVIII

D/II-1 ADIUVA NOS DEUS. DE ECCOS, a 8 v. (2S 2A 2T 213) y bc.

10 p. s. Ms. 1740

D/II 2 ADIUVA NOS. Solo. (T), con 2 vls.,ob.) 2 trompas y bc.

7 p. s. Ms. 1773

D/II-3 HIMNO DE LA DOMINICA IN ALBIS, a 4 V. (SATB).

4 p. s. Ms. s. XVIII

D/II.4 ASSUMPSIT JESUS, a 4 v. (SATB) y bc.

5 p. s. Ms. s. XVIII

D/II-5 LAUDATE DOMINUM, a 8 y. (3S 2A 2T B), con órg. y bc.

10 p. s. Ms. 1734

D/II-6 LAUDATE DOMINUM, a 8 v. (3S 2A 2T B), con 2 vls., órg.

y bc. 12 p. s. Ms. s. XVIII

D/II-7 NUNC DIMITTIS, a 7 v. (S 2A 2T 2B) y bc.

8 p. s. Ms. 1747

D/II-8 MAGNIPICAT, a 8 v. (3S 2A 2T B), con 2 vls. y bc.

11 p. s. Ms. 1753

D/II-9 MAGNIFICAT, a 8 v. (3S 2A 2T B), con vl,, órg. y be.

11 p. s. Ms. 1740

D/II-10 ADIUVA NOS DEUS, a solo (S), con 2 tls. y bc.

4 p. s. Ms. 1737

D/II-11 SALVE, a 7 v. (2S 2A 2T B), con órg. y arpa.

9 p. s. Ms. 1742

D/II-12 SUB TUUM PRESIDIUM, a 5 V. (25 A T B).

5 p. s. Ms. 1788

D/IIl-1 QUAN PULCIIRI SUNT, a 7 v, (2S 2A 2T B) y bc.

8 p. s. Ms. 1750

D/III-2 PETITE ET ACCIPIETIS, a 7 v. (2S 2A 2T B) y bc.

8 p. s. Ms. 1760

D/III-3 BEATI MARTYRES JUSTUS ET PASTOR, a 7 V. (2S 2A 2T B)

y arpa. 8 p. s. Ms. s. XVIII

D/III-4 PER SIGNUM CRUCIS, a 4 v. (SATB) y bc.

5 p. s. Ms. 1745

D/III-5 QUAE EST ISTA, a 7 v. (2S 2A 2T B) y bc.

8 p. s. Ms. 1759

D/III-6 0 CRUX GLORIOSA, a 7 v. (2S 2A 2T B) y bc.

8 p. s. Ms. 1756

D/III-7 PACTA EST, Motete, a solo (S), con 2 fls. y bc.

4 p. s. Ms. s. XVIII

D/III-8 SALMO BEAUTUS VIR, a 8 v. (2S 2A 2T 2B) y bc.

9 p. s. Ms. s. XVIII

D/III-9 MAGNE PATER AUGUSTINE, a 7 v. (2S 2A 2T B), con órg. y bc.

9p.s. Ms. s. XVIII

D/III-10 o QUAM METUENDUS EST, a 8 v. (3S 2A 2T B) y bc.

10 -p. S. Ms. s. XVIII

D/III-11 HIC EST. Motete a S. Phelipe Neri, a 7 v. (2S 2A 2T B) y bc.

8 p. s. Ms. s. XVIII

D/III-12 DIXIT DOMINUS, a 8 v. (3S 2A 2T B) y bc.

9 p. s. Ms. s. XVIII

D/III-13 ORA PRO POPULO, a 4 v. (SATB) y bc.

5 p. s. Ms. s. XVIII

D/IV 1 SALMO CREDIDI, a 7 v. (2S 2A 2T B), con órg. y bc.

9 p. s. Ms. s. XVIII

D/IV-2 SALMO BEATUS VIR, a 8 v. (2S 2A 2T B), con órg. y bc.

9 p. s. Ms. s. XVIII

D/IV-3 SALMO BEATUS VIR, a 8 v. (33 2A 2T B), con 2 vls., arpa y órg.

13 p. s. Ms. s. XVIII

D/IV-4 SALMO DIXIT DOMINUS, a 8 v. (3S 2A 2T B), Con 2 vls., órg. y bc.

13 p. s. Ms. 1740

D/IV-5 SALMO LAUDA JERUSALEM, a 8 v. (23 2A 2T B), con vi., órg. y bc.

10 p. s. Ms. s. XVIII

D/IV-6 SALMO DIXIT DOMINUS, a 8 v. (2S 2A 2T 2B) y bc.

9 p. s. Ms. 1765

D/IV-7 SALMO DIXIT DOMINUS, a 7 v. (2S 2A 2T B), con vl., órg. y bc.

10 p. s. Ms. s. XVIII .

D/IV-8 SALMO LAUDATE DOMINUS, a 8 v. (2S 2A 2T B), con v1., órg. y bc.

10 p. s. Ms. s. XVIII

D/IV-9 SALMO LAETATUS sum, a 7 v. (2S 2A 2T B), con órg, y bc.

18 p. s. Ms. s. XVIII

D/IV-10 SALMO CUM INVOCAREM, a 8 v. (2S 2A 2T 2B) y bc.

18 p. s. Ms. s. XVIII

D/IV-11 SALMO CUM INVOCAREM, a 8 y. (2S 2A 2T 2B) y bc.

9 p. s. Ms. s. XVIII

D/IV-12 NUNC DIMITTIS, a 8 v. (2S 2A 2T 2B), con arpa y bc.

10 p. s. Ms. s. XVIII

D/IV-13 SALMO QUI HABITAT, a 8 v. (2S 2A 2T 2B) y bc.

9 p. s. Ms. s. XVIII

D/IV-14 SALMO QUI HABITAT, a 8 v. (2S 2A 2T 2B) y bc.

9 p. s. Ms. s. XVIII

## -Doscientos setenta y siete villancicos al Santísimo.

| | | |
|---|---|---|
| E/I-1 | HA, DEL REBAÑO. Tonada, a solo, con vl. y bc. | 1735 |
| E/I-2 | APACIBLES, GUERRERAS DULZURAS, a 4 v., con vls. y bc. | 1735 |
| E/I-3 | FUERA, FUERA, a 4 v., con violón y bc. | 1735 |
| E/I-4 | HOMBRE IMPENITENTE, a 4 v. y bc. | 1735 |
| E/1-5 | PESCADOR MISTERIOSO, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1735 |
| E/1-6 | AL CAMPO FECUNDO, a 8 v. y bc. | 1736 |
| E/1-7 | QUÉ SUAVE DOLOR, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1736 |
| E/I-8 | AL PANAL QUE ENTRE FRASES, a 8 v., con 2 vls. y bc. | 1736 |
| E/I-9 | PUES CORALES Y PERLAS, a 4 v., Con 2 vls. y bc. | 1736 |
| E/I-10 | MAS YA, SEÑOR. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1736 |
| E/I-11 | SUENEN CÁNTICOS, a 4 v. y bc. | 1736 |
| E/I-12 | LLEGA, LLEGA AL PANAL. Cantada, a solo, con 2 vls y bc. | 1737 |
| E/I-13 | ATENCIÓN, QUE HOY EMPIEZA. Cantada, a solo, con violón, arpa y bc. | 1737 |
| E/I-14 | ATENCIÓN AL MISTERIO, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1737 |
| E/I-15 | OH, DIOS PODEROSO, a 4 v. y bc. | 1737 |
| E/I-16 | AMOR CON DISFRACES, a 8 v. y bc. | 1737 |
| E/I-17 | HOY, EL AMOR FABRICA, a dúo y bc. | 1737 |
| E/I-18 | LA VOZ ARMONIOSA, a 5 v., con vls., 2 trompas y bc. | 1737 |
| E/I-19 | LA ESPIGA DIVINA, a 7 v. y bc. | 1737 |
| E/I-20 | QUIÉN SERÁ AQUÉL PRODIGIO, a 4 v. y bc. | 1738 |
| E/I-21 | NO DESPRECIEN LAS VOCES ACORDES, a 4 v. y bc. | 1738 |
| E/I-22 | SI ES EL DOLOR EL MEDIO PEREGRINO. Cantada, a Solo, con 2 vls. y bc. | 1738 |
| E/I-23 | A LA ESPIGA DIVINA, a dúo y bc. | 1738 |
| E/I-24 | FUEGO, FUEGO, a dúo y bc. | 1738 |
| E/I-25 | AY, QUÉ PENA. Tonada, a solo, con corneta, bajón y bc. | 1738 |
| E/I-26 | A GOZAR DELICIAS, a 8 v. y bc. | 1738 |
| E/I-27 | CON VOCES SUAVES LAS AVES, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1738 |
| E/I-28 | VENID, MENDIGOS, a 8 v., con 2 vls. y bc. | 1739 |

| | | |
|---|---|---|
| E/I-29 | SI ALADAS Y DESALADAS, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1739 |
| E/I-30 | YDRA DE SIETE CUELLOS. Cantada, a solo, con 2 vls y bc. | 1739 |
| E/I-31 | AMARRADOS AL REMO, a 8 v. y bc. | 1739 |
| E/II-.1 | OY QUE EUCHARISTICA, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1740 |
| E/II-2 | QUE AL FIEL TE ENTREGUES, a 4 v. y bc. | 1740 |
| E/II-3 | TREMENDO SACRAMENTO, a solo, con violón, bajón y bc. | 1740 |
| E/II-4 | OYD MORTALES. Cantada (Falta la voz), con 2 vls. y bc. | 1740 |
| E/II-5 | AHORA BIEN SI ES TAN ALTO. Tonada, a solo y bc. | 1740 |
| E/II-6 | OY DEFIENDE NUESTRA FE, a 8 v. y bc. | 1740 |
| E/II-7 | PUESTO QUE TODOS DEBEMOS, a 7 v. y bc. | 1740 |
| E/II-8 | A LA MESA MÁS REAL, a 7 v. y bc. | 1741 |
| E/II-9 | YA TIENES EN LA MESA, a 4 v. y bc. | 1741 |
| E/II-l0 | PUES DIOS TE CONVIDA, a dúo y bc. | 1741 |
| E/II-11 | VENID, PECADORES, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1741 |
| E/II-12 | CÓMO SE LLENA EN GOZO. Cantada, a solo, con corneta, bajoncillo y bc. | 1742 |
| E/II-13 | VENGAN TODOS AL CONVITE, a 7 v. y bc. | 1742 |
| E/II-14 | O PAN, QUANDO TE GUSTO, a dúo, con 2 vls. y bc. | s. a. |
| E/II-15 | HOMBRE QUE DESTERRADO, a 4 v., con 2 fls. y bc. | 1742 |
| E/II-16 | VENID, LABRADORES. Cantada, a dúo y bc. | 1742 |
| E/II-17 | DE PUNTA EN BLANCO, a solo, con 2 vls, y bc. | 1742 |
| E/II-18 | SI QUIERES NO MORIR, a 4 v. y bc. | 1742 |
| E/II-19 | MENDIGOS, VENID A SIÓN, a 4 v. y bc. | 1742 |
| E/II-20 | O VOSOTROS, VIADORES, a 7 v. y bc. | 1743 |
| E/II-21 | AMOR Y DULZURA, a 4 v. y bc. | 1743 |
| E/II-22 | PODER DE DIOS, a 3 v. y bc. | 1743 |
| E/II-23 | ALBRICIAS MORTALES, a 4 y con 2 vls., clave y bc. | 1743 |
| E/II-24 | SI OY EL AMOR. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1743 |
| E/II-25 | EN CONFUSO TROPEL DE FURORES, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1743 |
| E/II-26 | OYGAN AL ALMA, a 8 v. y bc. | 1744 |
| E/II-27 | MORTALES, SABED, a 7 v. y bc. | 1744 |
| E/II-28 | AY MI DIOS. Cantada, a 2 v., con 2 vls. y bc. | 1744 |
| E/II-29 | HA, DEL SOL LA TAREA LUMINOSA. Cantada, a solo, con 2 vls. ob., y bc. | 1744 |
| E/II-30 | O SOBERANO, AUGUSTO SACRAMENTO. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc | 1744 |
| E/II-31 | PANADERITO SE HA HECHO MI DUEÑO, a 3 v. y bc. | 1744 |
| E/II-32 | OCURRID MORTALES, a 4 v. y bc, | 1745 |
| E/II-33 | CAMINE VIGILANTE LA FE MÍA. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1745 |
| E/II-34 | MORADORES DEL ORBE, VENID, a dúo y bc. | 1745 |
| E/II-35 | CONTRA EL DESDÉN DE LA NOCHE, a 4 V., Con 2 vls. y bc. | 1745 |
| E/II-36 | DE BRILLANTE HERMOSURA. Cantada, a solo, con 2 bajones y bc. | 1745 |

| | | |
|---|---|---|
| E/II-37 | ADMIREN, ATIENDAN, a 7 v. y bc. | 1745 |
| E/III-1 | A COGER LOS GOZOS, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1746 |
| E/III-2 | SONORO PICO. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1746 |
| E/III-3 | ALERTA MARINEROS, ALERTA, a 7 v. y bc. | 1746 |
| E/III-4 | DIVINO SOL QUE OCULTAS, a 4 v., con vls. y bc. | 1746 |
| E/III-5 | SERAFINES, MI VOZ ATENDED, a dúo y bc. | 1746 |
| E/III-6 | LAS ANÇIAS DEL ALMA, a 3 v. y bc. | 1746 |
| E/III-7 | APURANDO YMBENTIVAS, a 4 v., con 2 vls., clave y bc. | 1747 |
| E/III-8 | A LA VISTA DE ESE AUGUSTO SACRAMENTO. Cantada, a solo, 2 vls., clave y bc. 1747 | |
| E/III-9 | NO ME DIRÁN QUÉ ENIGMA, a dúo, con arpa y clave. | 1747 |
| E/III-10 | EN ESTE SOBERANO SACRAMENTO. Cantada, a solo, con 2 vls., clave y bc. 1747 | |
| E/III-11 | EL SOBERANO AMOR. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1747 |
| E/III-12 | MI PASTOR ENAMORADO, a 5 v., con 2 vls., violón, arpa y bc. | 1747 |
| E/III-13 | MANSIONES DE JUDÁ, a 7 v., clave y bc. | 1747 |
| E/III-14 | CIELOS, TIERRA Y ELEMENTOS, a 4 v., con 2 bajones y bc. | 1748 |
| E/III-15 | DEVOTOS, VENID, LLEGAD, a 4 v., clave y bc. | 1748 |
| E/III-16 | QUE ESTÉN LOS ACCIDENTES. Cantada, a solo, con 3 vls., clave y bc. | 1748 |
| E/III-17 | A EL SACRO SOLEMNE CONVITE, a 4 v., con 2 vls., clave y bc. | 1748 |
| E/III-18 | CON DISFRACES DE NIEVE, a solo, con violón, clave y bc. | 1748 |
| E/111-19 | MARINERO, HIZA LAS VELAS, a 5 v., clave y bc. | 1748 |
| E/III-20 | SERENE TU IRIS, a 4 v., con 2 vls., arpa y bc. | 1749 |
| E/III-21. | ALMA, LLEGA A LA MESA. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1749 |
| E/III-22 | EN TODO PRODIGIOSO. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1749 |
| E/III-23 | PARA QUÉ, AMOR, TE VALES DE ESAS DIVISAS, a 4 v, y bc, | 1749 |
| E/III-24 | LLEGAD A LA MESA, a 7 v. y bc. | 1749 |
| E/III-25 | HA, DE LA FRAGANTE ESQUADRA DE LAS FLORES, a 6 v., clave y bc. | 1749 |
| E/III-26 | AMOR QUE VENCE IMPOSIBLES, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1749 |
| E/III-27 | A PAXARILLO, ¿OYES?, a solo, con vl. y bc. | 1749 |
| E/III.28 | EL PAN MÁS MISTERIOSO, a 4 v. y bc. | 1750 |
| E/III-29 | SI MUERTE DAS AL MALO. Cantada, a solo, con 2 vls., ob y bc. | 1750 |
| E/III.30 | ALBRICIAS, HOMBRES, a 7 v. y bc. | 1750 |
| E/III-31 | AVEJITAS, VENID A LIBAR, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1750 |
| E/III-32 | YA FELIZ SER HUMANO. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1750 |
| E/IV-1 | TRÁNSITO DICHOSO, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1751 |
| E/IV-2 | NORTE BUSCA MI AMOR. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1751 |
| E/IV-3 | DE MI CULPA INFELICE, a 3 v. y bc. | 1751 |
| E/IV-4 | FIELES AGRICULTORES, a dúo y bc. | 1751 |

| | | |
|---|---|---|
| E/IV-5 | XILGUERILLO, RUISEÑOR, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1751 |
| E/IV-6 | ACUDID A LA TROXE DEL CIELO, a 7 v. y bc. | 1751 |
| E/IV-7 | YA QUE GLORIOSO EL DÍA, a 7 v., clave y bc. | 1752 |
| E/IV-8 | ESSE CÁNDIDO ENIGMA. Cantada a solo, con 2 vls, y bc. | 1752 |
| E/IV-9 | HA, DEL ALCÁZAR CELESTE, a dúo, con 2 vls., clave y bc. | 1752 |
| E/IV-10 | AY CÓMO A LA AURA, a solo, con 2 vls. y bc. | 1752 |
| E/IV-11 | LLEGUE AL PUERTO, SEÑOR. Cantada, a solo, con 2 vls., ob y bc. | 1752 |
| E/IV-12 | DEL IMPERIO A QUIEN HUELLA HALTA CUMBRE, a dúo con 2 vls., clave y bc. 1753 | |
| E/IV-13 | AY MI BIEN, AY SEÑOR, a 4 v., con 2 vls., clave y bc. | 1753 |
| E/IV-14 | PUES TIENES FEE ORTODOXA, a 3 v., clave y bc. | 1753 |
| E/IV-15 | AUNQUE SIENTAN MUCHOS, a 6 v., clave y bc. | 1753 |
| E/IV-16 | GILGUERILLO QUE CANTAS AL ALBA, a dúo con2 vls. clave y bc. | 1753 |
| E/IV-17 | TEMEROSO SEÑOR. Cantada, a solo, con 2 vls.,clave y bc. | 1753 |
| E/IV-18 | VENID AL MILAGRO, a 7 v., clave y bc. | 1753 |
| E/IV-19 | COMO HOMBRE SIN REPARO, a 4 v., con 2 obs., y bc. | 1754 |
| E/IV-20 | OY QUE EL SEÑOR DEL MUNDO, a 7 v. y bc. | 1754 |
| E/IV-21 | OBSEQUIEN LOS ASTROS, a 7 v., con 2 vls., ob, y bc. | 1754 |
| E/IV-22 | VENID A VER MILAGROS, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1754 |
| E/IV-23 | SI SOLO PAN. Cantada, a solo, con 2 vls., ob. y bc. | 1754 |
| E/IV-24 | HALLADO BIEN, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1754 |
| E/IV-25 | DIVINO MONGIVELO. Cantada, a solo, con 2 vls.,ob. y bc. | 1754 |
| E/IV-26 | VENGAN AL COMBITE, a 7 v. y bc. | 1755 |
| E/IV-27 | ES LA FINEZA DE AMOR, a dúo, con 2 vls., ob, y bc. | 1755 |
| E/IV-28 | NO ES SUNGRATA HERMOSURA. Cantada, a dúo con 2 vls., ob y bc. | 1755 |
| E/IV-29 | SOL DIVINO. Cantada, a solo, con 2 vls., ob. y bc. | 1755 |
| E/IV-30 | QUIEN QUIERA DE SU VIDA, a 7 v. y bc. | 1755 |
| E/V-1 | AMOR SOBERANO, a 3 v., arpa y bc. | 1755 |
| E/V-2 | QUÉ QUIERE EL AMOR DE MI, a 3 v., con 2 fls. y bc. | 1755 |
| E/V-3 | PUES QUE NOS CRIASTE, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1756 |
| E/V-4 | QUÉ MILAGRO ES ESTE, CIELOS, a 3 v. y bc. | 1756 |
| E/V-5 | QUÉ SERÁ UN CAMPO DE NIEVE, a dúo, con vls., b, ob. y bc. | 1756 |
| E/V-6 | EN LA MAYOR FINEZA. Cantada, a solo, con 2 vls., b. y bc. | 1756 |
| E/V-7 | DE ESTE PAN MISTERIOSO, a dúo, con 2 vls ob y bc. | 1756 |
| E/V-8 | CÁNDIDAS AVES, a 4 v., con 2 vis., b., ob y bc. | 1756 |
| E/V-9 | EL LABRADOR MÁS GRANDE, a 8 v. y bc. | 1756 |
| E/V-10 | QUAL MÉDICO DIVINO. Cantada, a solo, con 2 vls., ob. b. y bc. | 1756 |
| E/V-11 | A LA MAR, PENSAMIENTOS, a 7 v. y bc. | 1757 |
| E/V-12 | HOMBRE, SI QUIERE LLEGAR, a 3 v. y bc. | 1757 |

| | | |
|---|---|---|
| E/V-13 | BUELA LA NAVE, a 7 v., con 2 vls., ob y bc. | 1757 |
| E/V-14 | A UN CONVITE DE GLORIA, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1757 |
| E/V-15 | QUANTOS EL SOL ENCIENDE. Cantada, a solo con 2 b. y bc. | 1757 |
| E/V-16 | NAVECILLA QUE LLEVAS, a dúo, con 2 vls., ob. y bc. | 1757 |
| E/V-17 | O DUEÑO MÍO. Cantada, a solo, con 2 vis., ob. y bc. | 1757 |
| E/V-18 | ASOMBROSO MILAGRO. Cantada, a solo y bc. | 1757 |
| E/V-19 | PUES A SER BLANCO DE TODOS, a 8 V., con 2 vls., ob. y bc. | 1758 |
| E/V-20 | VENID, ESCUCHAD MI voz, a 7 v. y bc. | 1758 |
| E/V-21 | QUIÉN HA VISTO COSECHA, a solo, con vl., ob. y bc. | 1758 |
| E/V-22 | DE LA ESPHERA DE UN CRISTAL, a dúo, con 2 vls.,ob. y bc. | 1758 |
| E/V-23 | O DIOS INMENSO. Cantada, a solo, con 2 fls.,ob. y bc. | 1758 |
| E/V-24 | SI AL FLAMÍGERO SOL. Cantada, a solo, con 2vls., ob. y bc. | 1758 |
| E/V-25 | SI TANTO AMOR. Cantada, a solo, con 2 vis., ob. y bc. | 1758 |
| E/V-26 | TOCA A BATHALLA, a 4 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1759 |
| E/V-27 | AL MANJAR DE LOS CIELOS, a solo, con vl., ob. y bc. | 1759 |
| E/V-28 | O PORTENTOSO AMOR, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1759 |
| E/V-29 | PECÓ ADÁN AMBICIOSO. Cantada, a dúo, con 2 vls.,ob: y bc. | 1759 |
| E/V-30 | TRANSFORMACIÓN SAGRADA, a 3 v. y bc. | 1759 |
| E/V-31 | ÉSTE ES EL SOLIO, a 7 V. y bc. | 1759 |
| E/VI-1 | DE GRAN SOL DE JUSTICIA. Cantada, a dúo, con 2 vls.,ob, y bc. | 1760 |
| E/VI-2 | MIRAD LA LLAMA, Cantada, a solo, con 2 vls., ob. y bc. | 1760 |
| E/VI-3 | ENTRE GOZOS Y PENAS, a 3 v. y bc. | 1760 |
| E/VI-4 | EL DIOS ENCARNADO, a 7 v. y bc. | 1760 |
| E/VI.5 | BUELE LA VOZ. Cantada, a solo, con 2 vls., ob. y bc. | 1760 |
| E/VI-6 | ESTO SI QUE ES MANJAR, a dúo, con 2 vls., ob., y bc. | 1760 |
| E/VI-7 | DEVOTOS AMANTES, a 3 v. y bc. | 1761 |
| E/VI-8 | CORSILLA LIGERA, a dúo, con 2 vls., ob. y bc. | 1761 |
| E/VI-9 | SEPAMOS DEVOTOS, a 7 v. y bc. | 1761 |
| E/VI-10 | PARA QUE DIOS AMANTE, a 8 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1761 |
| E/VI-11 | ENTRE ACCIDENTES, a 3 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1763 |
| E/VI-12 | PASMO DE LAS MARAVILLAS, a 4 v., con 2 fls. y bc. | 1763 |
| E/VI-13 | AY, QUÉ PRODIGIO, a solo, con vl., y bc. | 1763 |
| E/VI.14 | ENAMORADA DEL HOMBRE, a 3 v. y bc. | 1763 |
| E/VI-15 | EN DOS COLORES SE MIRA, a dúo, con vl., ob. y bc.[Incompleto]. | 1763 |
| E/VI-16 | SI UN CONSORTE. Cantada, a solo, con 2 vls., ob. y bc. | 1763 |
| E/VI-17 | EL MÁS SUAVE MANJAR, a 7 v. y bc. | 1763 |
| E/VI-18 | VENID Y LLEGAD, a dúo, con 2 vls., ob. y bc. | 1764 |
| E/VI-19 | TEME MORTAL Y ADVIERTE, a 3 v., con 2 fls. y bc. | 1764 |
| E/VI-20 | O MESSA PEREGRINA. Cantada, a dúo, con 2 vls., y bc. | 1764 |

| | | |
|---|---|---|
| E/VI-21 | AMOROSOS VIENTECILLOS, a 7 v. y bc. | 1765 |
| E/VI-22 | EL DIVINO CUPIDO, a solo, con vl. y bc. | 1765 |
| E/VI-23 | NO ES NIEVE, NO, a 4 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1765 |
| E/VI-24 | NÉCTAR DIVINO, Cantada, a solo, con 2 vls., ob. y bc. | 1765 |
| E/VI-25 | VEN YA, PECADOR RENDIDO, a 3 v. y bc. | 1765 |
| E/VI-26 | ARCHIVO DE MARFIL. Cantada, a dúo, con 2 vls., ob. y bc. | 1765 |
| E/VI-27 | ACUDID AL ENIGMA, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1765 |
| E/V1-28 | SOBERANO SEÑOR. Cantada, a solo [Falta la voz], con 2 vls., 2 tpas. y bc. | 1765 |
| E/VII-1 | ELOGIO, O ADMIRABLE SACRAMENTO, a dúo [Falta una voz] y bc. | 1766 |
| E/VII-2 | ATREVIDO PHAETONTE. Cantada, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1766 |
| E/VII-3 | HERIDO DEL AMOR. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1766 |
| E/VII-4 | HAY DEL ALMA AGRESORA, a 4 v., Con 2 vls., ob., y bc. | 1766 |
| E/VII-5 | DE UN AMOROSO ACHAQUE, a solo, con 2 vls., y bc. | 1766 |
| E/VII-6 | YA MI DIOS. Cantada, a solo, con 2 vls., ob., y bc. | 1766 |
| E/VII-7 | OY, A EL ENCARNADO AMOR, a 7 v. y bc. | 1766 |
| E/VII-8 | SACRIFICIO Y SACRAMENTO, a dúo, con 2 vls., y bc. | 1766 |
| E/VII-9 | UN DISFRAZ APACIBLE, a 7 v. y bc. | 1767 |
| E/VII-10 | CONVERSIÓN MARAVILLOSA, a 4 v., con 2 vls., y bc. | 1767 |
| E/VII-11 | FABORES, FINEZAS, a 4 v., con 2 vls., 2 trompas y bc.. | 1767 |
| E/VII.12 | MORTAL DICHOSO. Cantada, a solo, con 2 vls., y bc. | 1767 |
| E/VII-13 | YO SOY UNA LABRADORA, a solo, con 2 vls., y bc. | 1767 |
| E/VII-14 | UN PATENTE PRODIGIO, a dúo, con 2 vls., ob., y bc. | 1767 |
| E/VII-15 | MAS PUES NO LOGRO TANTO BIEN. Cantada, a solo con 2 vl.2 tpas y bc. | 1767 |
| E/VII-16 | SI ES EL AMOR. Cantada, a solo, con 2 vls., ob., y bc. | 1767 |
| E/VII-17 | A, DE LA ESFERA, a 4 v., con 2 vls., ob. 2 trompas y bc. | 1768 |
| E/VII-18 | PAXARILLO QUE DIGO, a solo, con 2 vls. y bc. | 1768 |
| E/VII-19 | NADIE PREGUNTE, a 7 v. y bc. | 1768 |
| E/VII-20 | CIELOS, ,QUÉ NAVE ES ÉSTA. Cantada, a solo, con 2 vls., ob y bc. | 1768 |
| E/VII-21 | OYGAMOS' QUE EL PARCHE, a dúo, con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1768 |
| E/VII-22 | PAUSEN LAS ANCIAS, a 3 v., con 2 vls., ob, y bc. | 1768 |
| E/VII-23 | AMANTE PAN DEL CIELO, a 3 v. y bc. | 1768 |
| E/VII-24 | SI TANTO AMOR. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1768 |
| E/VII-25 | AY, QUÉ PAN, a 3 v. y bc. | 1769 |
| E/VII-26 | NO ME TENGÁIS, SEÑORES, a solo, con 2 vls. y bc. | 1769 |
| E/VII-27 | PARA REDIMIR AL HOMBRE, a 7 v. y bc. | 1769 |
| E/VII-28 | FUEGO, FUEGO, a 4 v., con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1769 |
| E/VII-29 | SEPA YA NO DAR QUEJAS, a 3 v., con..2 obs. y bc. | 1769 |
| E/VII-30 | PADRE, MAS O SEÑOR. Cantada, a solo, con 2 vis., 2 trompas y bc. | 1769 |
| E/VII-31 | QUIÉN DIRÁ QUE EL AMOR. Cantada, a solo, con 2 vls., ob. y bc. | 1769 |

| | | |
|---|---|---|
| E/VIII-1 | AMOROSA PRENDA MÍA, a 4 v., con 2 vls, y bc. | 1770 |
| E/VIII-2 | AL GALÁN QUE DISFRAZADO, a 6 u., con 2 vls. y bc. | 1770 |
| E/VIII-3 | VIENDO MI DIOS TUS FAVORES, a 3 v. y bc. | 1770 |
| E/VIII-4 | A UNIRSE CON DIOS. Cantada, a dúo, con 2 vls. y bc, | 1770 |
| E/VIII-5 | El. DARSE DIOS. Cantada, a solo, con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1770 |
| E/VIII-6 | SI YO PARVULILLO, a solo, con 2 vls., ob. y bc. | 1770 |
| E/VIII-7 | ES POSIBLE, SEÑOR. Cantada, a solo, con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1770 |
| E/VIII.8 | SI EL AMOR, REDEMPTOR MÍO, a 4 v., con 2 fls. y bc. | 1770 |
| E/VIII-9 | O PAN, CUANDO TE GUSTO. Cantada, a dúo. [Incompleta]. | 1771 |
| E/VIII-10 | ESTE PAN DE LOS CIELOS, a 7 v. y bc. | 1771 |
| E/VIII.11 | DÓNDE AMOR, TAN INQUIETO. Cantada, con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1771 |
| E/VIII-12 | CELEBREN LOS SENTIDOS, a 3 v. y bc. | 1771 |
| E/VIII-13 | DIME, AMOR mío, a solo, con 2 vls., ob. y bc. | 1771 |
| E/VIII-14 | A LA SIEGA, MORTALES, a dúo, con 2 vls., obs. y bc. | 1771 |
| E/VIII-15 | DEXÁDME LE DAR, a solo, con 2 obs., y bc. | 1772 |
| E/VIII-16 | QUÉ SUAVE DOLOR, a 3 v., con 2 vls. y bc. | 1772 |
| E/VIII-17 | SUENEN CÁNTICOS, a dúo, con 2 vls., 2 trompas, y bc. | 1772 |
| E/VIII-18 | POR SER LA FE. Cantada, a solo, con 2 vls., ob y bc. | 1772 |
| E/VIII-19 | EN EL FOGOSO ANHELO, a 3 v., con 2 vls., 2 fls. y bc. | 1772 |
| E/VIII-20 | SOLEMNICEMOS, MORTALES, a 3 v. y bc. | 1772 |
| E/VIII-21 | OÍD, HOMBRES, a 4 v., con 2 vls., ob., 2 trompas y bc. | 1773 |
| E/VIII-22 | OY EL SOL DISFRAZADO, a 3 v., con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1773 |
| E/VIII-23 | VAMOS A SEGAR, a dúo, con 3 cls. y bc. | 1773 |
| E/VIII-24 | VÁLGATE DIOS, ENIGMA, a 3 v. y bc. | 1773 |
| E/VIII-25 | A NUESTRO DIOS BENDIGAMOS, a dúo, con 2 obs. y bc. | 1773 |
| E/VIII-26 | A LA MESA, QUE DIOS LLAMA, a 7 v. y bc. | 1774 |
| E/VIII-27 | VENID, PRESUROSOS, a 7 v. y bc. | 1774 |
| E/VIII-28 | HA, DEL AMOR MÁS FINO, a dúo, con 2 obs. y bc. | 1774 |
| E/VIII-29 | AMOR EN CATHEDRA HERMOSA, a 5 V., con 2 vls., 2 cls. y bc. | 1774 |
| E/VIII-30 | SACROS QUERUBINES, a 4 v., con 2 vls., ob., 2 trompas y bc. | 1774 |
| E/VIII.3I | SILENCIO. Cantada, a solo, con 2 vls., obs, 2 trompas y bc. | 1774 |
| E/IX-1 | CÓMO SE LLENA EN GOZO, a solo, con 2 vls.,2 trompas y bc. | 1775 |
| E/IX-2 | SIEMPRE HA SIDO DIOS MÍO, a 3 v. y bc. | 1775 |
| E/IX-3 | ARDA, INMENSO. Cantada, a solo, con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1775 |
| E/IX-4 | HOMBRE IMPENITENTE, a dúo, con 2 vls.,ob y bc. | 1775 |
| E/IX-5 | VENID TODOS AL CONVITE, a 5 V., con 2 vls., ob y bc. | 1775 |
| E/IX-6 | VÍCTIMA DEL AMOR. Cantada, a solo, con 2 vls., 2 trompas, ,ob. y bc. | 1775 |
| E/IX-7 | FUERA, FUERA, a solo, con 2 v1s, y bc. | 1775 |
| E/IX-8 | O SOBERANO DIOS. Cantada, a 3 v., con 2 oboes y bc. | 1775 |

| | | |
|---|---|---|
| E/IX-9 | CON ANSIAS EN AMORES INFLAMADO, a dúo, con 2vls., ob. 2 tpas y bc. | 1776 |
| E/IX-10 | HA, DEL REBAÑO, a solo, con 2 vls. y bc. | 1776 |
| E/IX-11 | EL MÁS DIVINO ENIGMA, a 3 V., con 2 fls. y bc. | 1776 |
| E/IX-12 | OYGA EL CIELO ,MIS DUDAS, a dúo, con 2 cls. y bc. | 1776 |
| E/IX-13 | VENID, LLEGAD MORTALES, a 3 v. y bc. | 1776 |
| E/IX-14 | FUNESTA IMAGEN. Cantada, a solo, con 2 vls., ob.,. 2 trompas y bc. | 1776 |
| E/IX-15 | AQUEL PAN ES LA GRACIA, a 7 v. y bc. | 1776 |
| E/IX-16 | VENGAN TODOS AL CONVITE, a 7 v. y bc. | 1777 |
| E/IX-17 | AL CONVITE DIVINO. Cantada, a solo, con 2 vls.,2 trompas, ob., y bc. | 1777 |
| E/IX-18 | VENID, LABRADOR, a dúo, con 2 vls., 2 trompas, bc. | 1777 |
| E/IX-19 | TODO ES MISTERIO DE AMOR, a 5 v., con 2 vls., ob.,y bc. | 1777 |
| E/IX-20 | AQUEL DIOS QUE NACIENDO. Cantada, a solo, con 2 vls., ob. y bc. | 1777 |
| E/IX-21 | O DIOS PODEROSO, a 3 v. y bc. | 1777 |
| E/IX-22 | PESCADOR MISTERIOSO, a 3v., con 2 vls., 2 trompas, y bc. | 1777 |
| E/IX-23 | HA, DEL OLIMPO. Cantada, a solo, con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1778 |
| E/IX-24 | OYGAN, ESCUCHEN, a 7 v. y bc. | 1778 |
| E/IX-25 | ATENCIÓN AL MISTERIO, a 5 v., con 2 v1s., ob. y bc. | 1778 |
| E/IX-26 | AMOR CON DISFRACES, a 3 v., con 2 vls., 2 trompas, ob y bc. | 1778 |

## -Diez y nueve de Calenda.

| | | |
|---|---|---|
| E/X-1 | PUES EL DIOS DE LOS..., a 8 v., con 2 vls., clarín, y bc. | 1735 |
| E/X-2 | LLORE SU INFAUSTA OPRESIÓN, a 8 v., con vl., órg. y bc. | 1739 |
| E/X-3 | CASSA DE GUERRA ES BELÉN, a 10 v., con órg. y bc. | 1741 |
| E/X-4 | MÍSERA, CASCADA NAVE, a 10 v., con órg. y bc. | 1743 |
| E/X-5 | QUÉ SONORO ESTRUENDO SE OYE, a 10 v., con corneta, órg. y bc. | 1744 |
| E/X-6 | MISERABLES GEMIDOS, a 9 v., Con 2 vls., arpa, clave y bc. | 1746 |
| E/X-7 | SAGRADA LID MISTERIOSA, a 9 v., con 2 vls., clave, órg. y bc. | 1747 |
| E/X-8 | AY, AFLIGIDO REYNO, a 7 v., con 2 vls., órg. y bc. | 1749 |
| E/X-9 | LOS SANTOS PADRES, a 6 v., con 2 vis., órg. y bc. | 1750 |
| E/X-10 | HOMBRES, FIERAS, BRUTOS, PECES, a 7 v., con 2 vis.,ob., órg. y bc. | 1753 |
| E/X-11 | VASALLOS DEL AMOR, a 6 v., con 2 vls.,, ob, órg. y be. | 1754 |
| E/X-12 | COMBATIDA DE ENEMIGOS, a 6 v., con 2 vls., ob., órg. y bc. | 1756 |
| E/X-13 | ¡QUÉ HORROR!, a 6 v., con 2 vls., ob., órg. y bc. | 1757 |
| E/X-14 | HA, DEL CIELO, a 8 v., con 2 vls., ob., órg. y bc. | 1758 |
| E/X-15 | JERUSALEM DICHOSA, a 8 v., con 2 vls., ob., órg. y bc. | 1760 |
| E/X-16 | AY DE MÍ, QUÉ PESAR, a 9 v., con 2 vls., ob.;, órg. y bc. | 1764 |
| E/X-17 | YA SE CUMPLE, MORTALES, a 8 v., con 2 vls., órg. y bc. | 1765 |
| E/X-18 | Al. BÉLICO ESTRUENDO, a 8 v., con 2 vis., 2 trompas, órg. y bc. | 1767 |

| | | |
|---|---|---|
| E/X-19 | BÁRBARO, FIERO ATLANTE, a 5 v., Con 2 vis., 2 trompas, ob., órg. y bc. | 1776 |

## -Cincuenta y ocho de Navidad.

| | | |
|---|---|---|
| E/XI-1 | APOSTANDO QUE MÁS MIENTE, a 8 v. y bc. | 1735 |
| E/XI-2 | PASTORCILLOS AMANTES, a 8 v., con chirimías y bc. | 1740 |
| E/XI-3 | TODA LA CAPILLA JUNTA, a 8 v. y bc. | 1741 |
| E/XI-4 | ESPUÉRZENSE LOS HIELOS. Cantada, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1742 |
| E/XI-5 | PASTORES QUE EN LA FALDA. Cantada, a solo, con 2 vls., b. y bc. | 1742 |
| E/XI-6 | PORFIANDO, COMO SIEMPRE, a 8 v. y bc. | 1742 |
| E/XI-7 | NIÑO HERMOSO, a 4 v. y bc. | 1742 |
| E/X1-8 | DESPERTAD, SOÑOLIENTOS, a 7 v., con 2 chirimías y bc. | 1743 |
| E/XI-9 | AQUEL PASTOR QUE OTROS AROS, a 7 v. y bc. | 1744 |
| E/XI-10 | VIENDO QUE ES SABIDURÍA, a 6 v. y bc. | 1744 |
| E/XI-11 | ¿QUÉ ES ÉSTO, MIS OJOS?, a dúo, con 2 fls. y bc. | 1744 |
| E/XI-12 | CUBIERTAS LAS ESTRELLAS. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1745 |
| E/XI-13 | POR MÁS QUE MI ACCIÓN. Cantada, a solo, con 2 vl., ob. y bc. | 1745 |
| E/XI-14 | REPITA EL ORBE. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1746 |
| E/XI-15 | AL TEMPLO VENID, a 6 v., con 2 chirimías, clave y bc. | 1746 |
| E/XI-16 | CÁNTESE UNA XACARILLA, a 5 v., con vl., clave y bc. | 1746 |
| E/XI-17 | TONADILLA DE GUSTO Y CONTENTO. Tonada, a 7 v. con arpa y clave. | 1746 |
| E/XI-18 | LA NOCHE TAN OSCURA.Cantada, a solo, con 2 vls., clave y bc. | 1747 |
| E/XI-19 | TODO MUDA SEMBLANTE. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1747 |
| E/XI-20 | HA, DE LA TRISTE ESTANCIA, a 7 v., con 2 chirimías, clave y bc. | 1748 |
| E/XI-21 | PORQUE TRINAN LAS AVES CON MELODÍA, a 7 v. y bc. | 1749 |
| E/XI-22 | ENTRE LAS ZAGALAS, a 7 v. y bc. | 1749 |
| E/XI-23 | PASTORCILLOS ALEGRES, a 5 v., con 2 vls. y bc. | 1751 |
| E/XI-24 | PASTORES DL LAS MONTAÑAS, a 7 v., con 2 chirimías y bc. | 1751 |
| E/XI-25 | RÓMPASE TODO EL AIRE, a 6 v., con 3 chirimías y bc. | 1752 |
| E/XI-26 | ANGÉLICOS COROS, a 7 v., con 2 chirimías y bc. | 1754 |
| E/XI-27 | NO DE TIBIEZAS. Cantada, a solo, con 2 vls., ob.,b. y bc. | 1755 |
| E/XI-28 | AI, SON DE SUS CARACOLAS, a 7 v. y bc. | 1755 |
| E/XII-1 | EL ALCALDE DE BELÉN, a 7 y. y bc. | 1756 |
| E/XII-2 | PER ANTÓN, CON TUS SIMPLEZAS, a 7 v. y bc. | 1757 |
| E/XII-3 | DE QUANDO ACÁ LA NOCHE, a 9 v., con 2 chirimías y bc. | 1757 |
| E/XII-4 | O MI DIOS. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1757 |
| E/XII-5 | NOBLE, MAGESTUOSA ARQUITECTURA. Cantada, a solo 2 ob., 2b. y bc. | 1757 |
| E/XII6 | NO SÓLO LOS PASTORES. Cantada, a solo, con2 vls., ob:, ,y bc. | 1758 |
| E/XII-7 | EL SOBERANO PRÍNCIPE, a 7 v., con 2 chirimías y bc. | 1758 |

| | | |
|---|---|---|
| E/XII-8 | QUANDO A BELÉN ANUNCIAN, a 8 v., con 2 chirimías y bc. | 1759 |
| E/XII-9 | NOCHE ADMIRABLE. Cantada, a dúo, con 2 vls., ob. y bc. | 1760 |
| E/XII-10 | RETIRA OSCURA NOCHE, a 7 v., con 2 chirimías y bc. | 1760 |
| E/XII-11 | EN TANTO QUE LOS ZAGALES, a 5 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1760 |
| E/XII-12 | A UN MANDADERO, a 7 v. y bc. | 1762 |
| E/XII-13 | MUCHACHOS, a 5 v., con vls, y bc. | 1763 |
| E/XII-14 | AY, QUE ME LLEVAN LAS OLAS, a 8 v. y bc. | 1763 |
| E/XII-15 | UN SOBRIO Y UN COMILÓN, a 6 v. y bc. | 1763 |
| E/XII-16 | DESDE EL CIELO A LA TIERRA. Cantada, a solo con 2 vls. y bc. | 1765 |
| E/XII-17 | DOS BEATAS MUY DEVOTAS, a 6 v. y bc. | 1766 |
| E/XII-18 | AL VER AL DIOS NIÑO, a 6 v. y bc. | 1766 |
| E/XII-19 | COMO YA EN LA NAVIDAD, a 6 v. y bc. | 1768 |
| E/XII-20 | ESTE PASTOR QUE NACE. Cantada, a solo, con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1768 |
| E/XII-21 | UN BONETERO, a 7 v. y bc. | 1769 |
| E/XII-22 | BELLO PEREGRINITO, a 7 v., con 2 chirimías y bc. | 1770 |
| E/XII-23 | NO PREGUNTES, ALMA MÍA, a 7 v., con 2 chirimías y bc, | 1773 |
| E/XII-24 | UN MAESTRO DE CAPILLA, a 7 v. y bc. | 1774 |
| E/XII-25 | NADIE EN EL MUNDO LE DIGA, a 7 v., con 2 chirimías y bc. | 1774 |
| E/XII-26 | DEL MUNDO YO ME RÍO, a 7 y. y bc. | 1774 |
| E/XII-27 | MORTALES, a 7 y., con 2 chirimías y bc. | 1776 |
| E/XII-28 | A VER A DIOS NACIDO, a 7 v. y bc. | 1776 |
| E/XII-29 | LOS NIÑOS QUE YA LEÍAN, a 7 v. y bc. | 1777 |
| E/XII-30 | POR NO HAVER DE NOVEDAD, a 7 v, y bc. | 1777 |

## -Cincuenta y seis de Reyes.

| | | |
|---|---|---|
| E/XIII-1 | HUMILDES POSTRADOS, a 4 v., con 2 vls., fl., b. y bc. | 1736 |
| E/XIII-2 | LA NAVE QUE LIGERA, a 4 v., con 2 vls., b. y bc. | 1736 |
| E/XIII-3 | COMO HAN VENIDO LOS REYES, a 8 v. y bc. | 1737 |
| E/XIII-4 | EMBOSADO BIEN MÍO, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1737 |
| E/XIII-5 | CARROZA LUCIENTE, a 8 v., con 2 vls., órg. y bc. | 1737 |
| E/XIII-6 | LAUDA JERUSALEM, a 8 v. y bc. | 1739 |
| E/XIII-7 | DIVINAS ATALAYAS, a 7 v., con 2 vls., órg., b. y bc. | 1739 |
| E/XIII-8 | DEL ORIENTE ANUNCIAN TRES REYES, a 8 v., con 2 vls.,órg., b.,bc | 1740 |
| E/XIII-9 | POR EL CIELO Y POR LA TIERRA, a 8 V., con órg. y bc. | 1742 |
| E/XIII-10 | DEXADME, QUE HE DE HACER UN ENTRE AÑO. Cantada a dúo, vl., b. y bc. | |
| 1742 | | |
| E/XIII-1 | RELÁMPAGO DEL VIENTO, a 8 v., con 2 vls., órg. y bc. | 1743 |
| E/XIII-12 | EN BELÉN, GRACIOSO ANTÓN, a 8 v. y bc. | 1743 |

| | | |
|---|---|---|
| E/XIII-13 | ANGÉLICOS CHOROS, a 7 v., con 2 vls., órg. y bc. | 1744 |
| E/XIII-14 | LAS GENTES ESCOGIDAS, a 3 v., con 2 vls. y bc. | 1745 |
| E/XIII-I5 | PUES LUMINOSA ESTRELLA, a 3 v., con 2 vls. y bc. | 1746 |
| E/XIII-16 | DISCRETOS MONARCHAS, a 7 v., con 2 vls., clave, órg. y bc. | 1746 |
| E/XIII-17 | MIL VECES DICHOSA, a 7 v., con 2 vls., b., arpa, clave y bc. | 1747 |
| E/XIII-I8 | COMO ES FIESTA DE REYES, a 7 v., con arpa, clave y bc. | 1747 |
| E/XIII-19 | A ADORAR, A OFRECER, a 3 v., con 2 fls., clave y bc. | 1747 |
| E/XIII-20 | SABIOS, A APRENDER, a 7 v., con 2 vls., órg., clave y bc. | 1748 |
| E/XIII-21 | QUÉ DULCE SUSPENSIÓN, a 3 v., con 2 fls. y bc. | 1752 |
| E/XIII-22 | SI ESTA NOCHE EL CONTENTO, a 7 v. y bc. | 1752 |
| E/XIII-23 | QUÉ HACE DESNUDO EL AMOR, a 3 v., con 2 fls. y bc. | 1752 |
| E/XIII-24 | DE VIAJE CON LOS REYES, a 5 v. y bc. | 1753 |
| E/XIII-25 | BÉLICOS CLARINES, a 6 v., con 2 vls., órg., b. y bc, | 1753 |
| E/XIV-1 | PIEDRESITA QUE BAXAS, a 7 v., con 2 vls., órg., b. y bc. | 1754 |
| E/XIV-2 | BATO VIENE, ZAGALEJOS, a 6 v. y bc. | 1755 |
| E/XIV-3 | BELICOSAS ESCUADRAS DEL ORIENTE, a 7 v., con 2 vls., órg., ob,, y bc. | 1755 |
| E/XIV-4 | POSTRADOS ANTE UN NIÑO, a 3 v., con 2 fls. y bc. | 1757 |
| E/XIV-5 | ALMA MÍA, a 3 v., con 2 fls. y bc. | 1758 |
| E/XIV-6 | CORRE DE UN ORIENTE A OTRO, a 7 v., Con 2 vls., órg.,b. y bc. | 1758 |
| E/XIV-7 | PORQUE EL NIÑO SE DIVIERTA, a 7 v. y bc. | 1759 |
| E/XIV-8 | GRAN NOVEDAD, a 8 v., con 2 vls., órg,,.ob, y bc, | 1759 |
| E/XIV-9 | BIEN SE VE EN LOS PASTORES, a dúo, con 2 vls.,ob. y bc. | 1759 |
| E/XIV-10 | SAGRADO NIÑO, a 3 v., con 2 fls, y bc. | 1760 |
| E/XIV-11 | ESTRUENDOS SONOROS, a 8 v., con 2 vls., órg., ob. y bc. | 1761 |
| E/XIV-12 | UN CIEGO QUE POR LAS CASAS, a 7 v., con vl. y bc. | 1761 |
| E/XIV-13 | TRES SABIOS POR AMANTES, a 3 v., con 2 vls. y bc. | 1761 |
| E/XIV-14 | QUÉ REFLEXO HERMOSO, a 7 v., con 2 vls,, órg., ob. y bc. | 1764 |
| E/XIV-15 | PUES DUERME MI AMOR, a 3 v., con 2 vls., ob. y be. | 1764 |
| E/XIV-16 | ESTRELLA MÁS QUE EL SOL. Cantada, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1765 |
| E/XIV-17 | EN LA NOCHE DE REYES, a 7 v., con 2 vls. y bc. | 1765 |
| E/XIV-18 | ESTRELLA LUCIDA, a 8 v., con 2 vls, ob., y bc. | 1766 |
| E/XIV-19 | UN SERMÓN DE EPIFANÍA, a 7 v. y bc. | 1766 |
| E/XIV-20 | A LA ARMA, AMOR, a 7 v., con 2 vls,.ob. y bc. | 1766 |
| E/XIV-21 | SABIENDO QUE A VER LOS REYES, a 7 v. y bc. | 1767 |
| E/XIV-22 | LLOREN, LLOREN MIS ojos, a 3 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1767 |
| E/XIV-23 | HOY EL DÓMINE AL SEÑOR, a 8 v. y bc. | 1769 |
| E/XIV-24 | CON LA MAYOR POMPA LLEGAN, a 8 v., con 2 vls., 2trompas y bc. | 1769 |
| E/XIV-25 | SEÑOR, AL VEROS, a dúo, con 2 vls., ob. y bc. | 1770 |
| E/XIV-26 | INSIGNES MONARCAS, a 3 v., con 2 obs. y bc. | 1773 |

| | | |
|---|---|---|
| E/XIV-27 | QUE SUAVE ARMONÍA, a 6 v., con 2 vls., 2 trompas, órg. y bc. | 1774 |
| E/XIV-28 | A ADORAR, A OFRECER, a 3 v., con 2 obs. y bc. | 1774 |
| E/XIV-29 | VIENDO LA REAL, COMITIVA, a 7 v. y bc. | 1775 |
| E/XIV-30 | RAYE YA LA HERMOSA LUZ, a 6 v., con 2 vls., 2 trompas, ob. y bc. | 1777 |
| E/XIV-31 | AY, AMOR, QUÉ DOLOR, a 3 v., con 2 obs. y bc. | 1778 |

**-Treinta a la Ascensión.**

| | | |
|---|---|---|
| E/XV-1 | CONTIENDA FORMA UNA NUBE, a 8 v., con 2 vls., b. y bc. | 1736 |
| E/XV-2 | CELESTIALES MORADORES, a 8 v., con 2 vls., b. y bc. | 1737 |
| E/XV-3 | DEL AIRE EN EL CAMPO, a solo, con violón y bc. | 1741 |
| E/XV-4 | RESUENE LA VOZ SONORA, a dúo y bc. | 1742 |
| E/XV-5 | CANTE MI VOZ CON ACENTO SUTIL, a 8 v. y bc. | 1748 |
| E/XV-6 | AUSENCIA, DEJADME, a 3 v., con 2 fls. y bc. | 1749 |
| E/XV-7 | A DÓNDE, DULCE AMOR, a 3 v., con 2 vls., b. y bc. | 1750 |
| E/XV-8 | HA, DE LA TIERRA, a 4 v., con 2 vls., b. y bc. | 1751 |
| E/XV-9 | AY, SEÑOR, a 3 V., con 2 vls. y bc. | 1752 |
| E/XV-10 | HA, DE ESA OLÍMPICA ESFERA, a 6 v., con 2 obs. y bc. | 1753 |
| E/XV-11 | CORTESANOS DEL SACRO PALACIO, a 6 v., con 2 vls., órg. y bc. | 1755 |
| E/XV-12 | AUNQUE LA GRAN FINEZA, a 3 v., con 2 vls, ob., b. y bc. | 1756 |
| E/XV-13 | QUE MI BIEN SE AUSENTA, a dúo, con 2 vls., ob. y bc. | 1757 |
| E/XV-I4 | VÍCTORES CANTA LA TIERRA, a 3 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1758 |
| E/XV-15 | A, DE LA SIÓN CELESTE, a 6 v., con 2 vls., órg., ob., y bc. | 1759 |
| E/XV-16 | DESPUÉS DE LA GRAN BATALLA, a 8 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1761 |
| E/XV-17 | ASCIENDA GLORIOSA, a 4 v., 2 vls. y bc. | 1764 |
| E/XV-18 | QUE MIRÁIS ELEVADOS, a 7 v., con 2 vls. y bc. | 1765 |
| E/XV-19 | ALEGRES ACENTOS, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1766 |
| E/XV-20 | AMANTÍSIMO JESÚS, a 5 v., con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1767 |
| E/XV-21 | RÁSGUENSE LAS ENTRAÑAS, a 7 v., con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1768 |
| E/XV-22 | ¿QUÉ ES ESTO, PADRE AMANTE? Cantada, a solo, con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1769 |
| E/XV-23 | QUÉ ADMIRACIÓN TAN ALTA, a 8 v., con 2 vls., 2 trompas, ob. y bc. | 1771 |
| E/XV-24 | QUÉ CONMOCIÓN TAN DULCE, a 4 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1772 |
| E/XV-25 | DICHOSOS CADUCOS MORTALES, a 5 v., con 2 vls., 2 trompas, ob. y bc. | 1772 |
| E/XV-26 | MISTERIOSA NUBE, a 5 v., con 2 vls., 2 trompas, ob. y bc. | 1774 |
| E/XV-27 | QUÉ CANOROS ACORDES ACENTOS, a 5 v., con 2 vls.,2 trompas y bc. | 1775 |
| E/XV-28 | SUSPENDAN SU CURSO, a 5 v., con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1776 |
| E/XV-29 | QUÉ SONOROS ACORDES, a dúo, con 2 vls., 2 cls.,2 trompas, ob. y bc. | 1777 |
| E/XV-30 | RESUENE LA VOZ, a dúo, con 2 vls., 2 trompas, ob. y bc. | 1778 |

**-Cuarenta a Santa Ana.**

| | | |
|---|---|---|
| E/XVI-1 | ASTROS FLAMANTES, a dúo, con 2 vls., b. y bc. | 1735 |
| E/XVI-2 | MERCADER DIVINO, a 5 v., con 2 vls., órg., b. y bc. | 1736 |
| E/XVI-3 | RESUENE EL VIOLÍN, a 4 v., con 2 vls., b. y bc. | 1737 |
| E/XVI-4 | STA. ANA ES CAUSA DE MARÍA. Cantada, a solo con 2 vls., b. y bc. | 1738 |
| E/XVI-5 | SUBA, CUAL FELICE CONCHA, a 4 v., con 2 vls., b. y bc. | 1739 |
| E/XVI-6 | A OIR PRODIGIOS DE: ANA, a 4 v., con vl., ob., b. y bc. | 1740 |
| E/XVI-7 | AY, QUÉ SERÍA LA VOZ QUE SE OYE, a dúo y bc. | 1741 |
| E/XVI-8 | OH, QUÉ DULCES FRAGANCIAS, a 4 v., b. y bc. | 1742 |
| E/XVI-9 | ALTERNEN CON SUAVES COROS, a 7 v., órg. y be. | 1743 |
| E/XVI-10 | LA ENIGMA MÁS ADMIRABLE, a solo, con 2 vls.,b. y bc. | 1744 |
| E/XVI-11 | CORRED, FUENTECILLAS, a 3 v., con 2 vis., b. y bc. | 1745 |
| E/XVI-12 | MÚSICO DEL PRADO, a 4 v., con 2 vls., clavicordio y bc. | 1746 |
| E/XVI-13 | FLORES, ÁRBOLES Y PLANTAS. Cantada, a solo, con 2 vls., clave, b. y bc. | 1747 |
| E/XVI-14 | HOY CELEBRA LA TIERRA. Cantada, a dúo, con vl., violón, clave y bc. | 1748 |
| E/XVI-15 | VUELE EN ALAS DE MI VOZ. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc. | 1749 |
| E/XVI-16 | AMA DIVINA, a 3 v., con 2 vls., b. y bc. | 1750 |
| E/XVI-17 | YA QUE ES COLMO DE GLORIAS. Cantada, a solo, con 2 vls., b. y bc. | 1751 |
| E/XVI-18 | HOMBRES, VENID, a 4 v., con 2 vls., ob., clave y bc. | 1752 |
| E/XVI-19 | VENID, VENID A UN VERGEL, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1753 |
| E/XVI-20 | RESPIRAD FRAGANCIAS, a dúo, con 2 vls., ob. y bc. | 1754 |
| E/XVI-21 | A TANTO LUCIMIENTO. Cantada, a solo, con 2 vls., ob. y bc. | 1755 |
| E/XVI-22 | RECOGED LAS VELAS, a 4 v., con 2 vls., b. y bc. | 1756 |
| E/XVI-23 | CELESTES ESFERAS, a 3 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1757 |
| E/XVI-24 | FUEGO DE AMOR, a 4 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1758 |
| E/XVI-25 | ADMIRACIÓN DEL ÁNGEL. Cantada, a 4 v., con 2 vls.,ob. y bc. | 1759 |
| E/XVI-26 | CAIGAN DE LA CULPA TORPE, a 8 V., con 2 vls., ob. y bc. | 1760 |
| E/XVI-27 | MÍSTICO BAJEL, a 3 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1761 |
| E/XVI-28 | LA PERLA PRECIOSA, a 5 v., con 2 vls., órg., ob. y bc. | 1762 |
| E/XVI-29 | QUÉ GRANDE FUE EL BLASÓN, Cantada, a dúo, con 2 vls., ob. y bc. | 1763 |
| E/XVI-30 | LA MATRONA HERÓICA, a 4 v., con 2 vls., órg., ob. y bc. | 1764 |
| E/XVI-31 | SOLO CON ADMIRACIONES, a 4 v., con 2 vls., órg. y bc. | 1765 |
| E/XVI-32 | APLAUDID A LA MADRE MÁS NOBLE, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1766 |
| E/XVI-33 | PRODIGIOS, ASOMBROS, a 4 v., con 2 vls., 2 trompas, órg. y bc. | 1767 |
| E/XVI-34 | HOMBRES, VENID, a 4 v., con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1768 |
| E/XVI-35 | A NADIE, PUES, ASOMBRE. Cantada, a solo, con 2 vls. 2 trompas y bc. | 1769 |
| E/XVI-36 | CASI NO TUVO EL PADRE. Cantada, a dúo y a solo, con 2 vls., ob., 2 trompas y bc. | |

1771

| | | |
|---|---|---|
| E/XVI-37 | SUBA CUAL. FELICE CONCHA, a 3 v., con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1773 |
| E/XVI-38 | SI ANNA ES CAUSA DE MARÍA. Cantada, a solo, con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1774 |
| E/XVI-39 | MERCADER DIVINO, a 3 v., con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1775 |
| E/XVI-40 | A OIR PRODIGIOS DE ANA, a 3 v., Con 2 vls., 2 trompas, ob. y bc. | 1775 |

**-Treinta y cinco a la Asunción.**

| | | |
|---|---|---|
| E/XVII-1 | QUÉ ES ESTO, MADRE DULCÍSIMA, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1735 |
| E/XVII-2 | SUBA MARÍA AE TRONO DEL SOL, a 8 v. y arpa. | 1736 |
| E/XVII-3 | QUEDITO, PASITO, a 4 V. y arpa. | 1737 |
| E/XVII-4 | ÁNGELES COMPREHENSORES, a 7 v., órg. y bc. | 1738 |
| E/XVII-5 | MUNDO, NO GIMAS, a 8 v., órg. y bc. | 1740 |
| E/XVII-7 | ELEVAD, ELEVAD LOS SENTIDOS, a 8 v., órg. y bc. | 1741 |
| E/XVII-8 | A, DEL CIELO, a solo y bc. | 1742 |
| E/XVII-9 | ATIENDAN A QUIEN CANTA, a dúo, con 2 vls., b. y bc. | 1743 |
| E/XVII-10 | FESTIVA LA VOZ PUBLIQUE, a 7 v., órg. y bc. | 1744 |
| E/XVII-11 | QUIÉN ES ÉSTA, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1747 |
| E/XVII-12 | AH, DEL SACRO FIRMAMENTO, a 9 v., órg. y bc. | 1748 |
| E/XVII-13 | AL MAR, A LA TIERRA, a 7 v., órg. y bc. | 1749 |
| E/XVII-14 | ABRID ESAS PUERTAS, a 7 v., con 2 vls. y bc. | 1750 |
| E/XVII-15 | QUIÉN ES ÉSTA QUE ASCIENDE, a 3 v., n 2 vls. y bc. | 1751 |
| E/XVII-16 | EN VIDA Y EN MUERTE, a 6 v., con 2 vls., órg. y bc. | 1752 |
| E/XVIII-1 | TRISTE CORAZÓN SUSPENDE, a 3 v., con 2 fls. y bc, | 1753 |
| E/XVIII-2 | QUÉ MÁS PORTENTO, a 4 V., con 2 vls., ob. y bc. | 1754 |
| E/XVIII-3 | HA, DEL VOEANTE ESCUADRÓN, a 12 v., con vl., ob, órg. y bc. | 1756 |
| E/XVIII-4 | ESPOSA ESCOGIDA, a dúo, con 2 vls., ob. y bc. | 1757 |
| E/XVIII-5 | MORADORES DEL CIELO, a 8 V. y bc. | 1758 |
| E/XVIII-6 | O, POBRE INFANTA, a 3 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1759 |
| E/XVIII-7 | LOS CIELOS Y TIERRA, a 4 v., con 2 vls., ob. y bc. | 1760 |
| E/XVIII-8 | ANGÉLICAS TURBAS, a solo, con 2 vls., ob. y bc. | 1761 |
| E/XVIII-9 | SOL, EUNA Y ESTRELLAS, a 7 v., órg. y bc. | 1762 |
| E/XVIII-10 | RESUENE EL OLYMPO, a 5 V., con 2 VIS. y bc. | 1764 |
| E/XVIII-11 | QUÉ BELDAD TAN PEREGRINA, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1765 |
| E/XVIII-12 | PUBLIQUEN LOS ORBES, a 5 v. y bc. | 1766 |
| E/XVIII-13 | LA PRUDENTE ABIGAIL, a 4 v., con 2 vls. y bc. | 1767 |
| E/XVIII-14 | SEGUNDO COMBATE, a 7 v., con órg. y bc. | 1769 |
| E/XVIII-15 | QUIÉN ES LA QUE SUFRE, a 7 v. y bc. | 1770 |
| E/XVIII-16 | ALERTA, MARINEROS, a 7 v., con 2 cts. y bc. | 1771 |
| E/XVIII-17 | MIRAD LAS NUEVAS LUCES, a dúo, con 2 vls., 2 trompas y bc. | 1773 |

| | | |
|---|---|---|
| E/XVIII-18 | QUÉ DULCE MEMORIA, a dúo, con 2 vls. y bc. | 1774 |
| E/XVIII-19 | SUBA, MARÍA, a dúo, con 2 vls. y bc. | |

## 3.2. Descripción de la obra de Joaquín García y su relevancia actual.

Más adelante, en el marco empírico, analizaremos la obra de Joaquín García teniendo como referencia los criterios exigidos en las pruebas de acceso. En este capítulo analizamos la obra de manera general, atendiendo a otros parámetros que refuerzan la tesis. Tales como las descripciones realizadas por otros investigadoresy la relevancia de la obra en el panorama musical.

Antes de entrar en la valoración que dan los diferentes investigadores sobre la música de Joaquín García analizamos la canariedad de su música. Nuestro punto de partida es la propia necesidad de la Catedral y la tradición.

Antes y después de que llegara Joaquín García a costas canarias, se oían los villancicos de Diego Durón (1653-1731) en la Catedral. Como indica Noelia Rodríguez Martín en su estudio "*Villancicos barrocos de Diego Durón*" realizado para la revista homenaje a Lola de la Torre LIV-I de 1999; por indicaciones de la propia reina, para transmitir los valores universales de la fe, se utilizaban personajes que hablaban con modismos de sus lenguas. Dos ejemplos de ese artículo son "*Al alcalde de Tejeda*" y "*Los muchachos de Canaria*", que muestran esos usos, bailes y costumbres de los canarios humildes, expresadas en la obra culta.

La propia Catedral reclamaba un compositor que creara música propia para no tener que encargarla fuera (Izquierdo, 2009):

> *Es de su obligación entregar todas las copias de los dichos villancicos y de las demás obras que el Cabildo le encomendare o necessitare la Iglesia por ser las dichas obras de la fabrica Catedral…"*

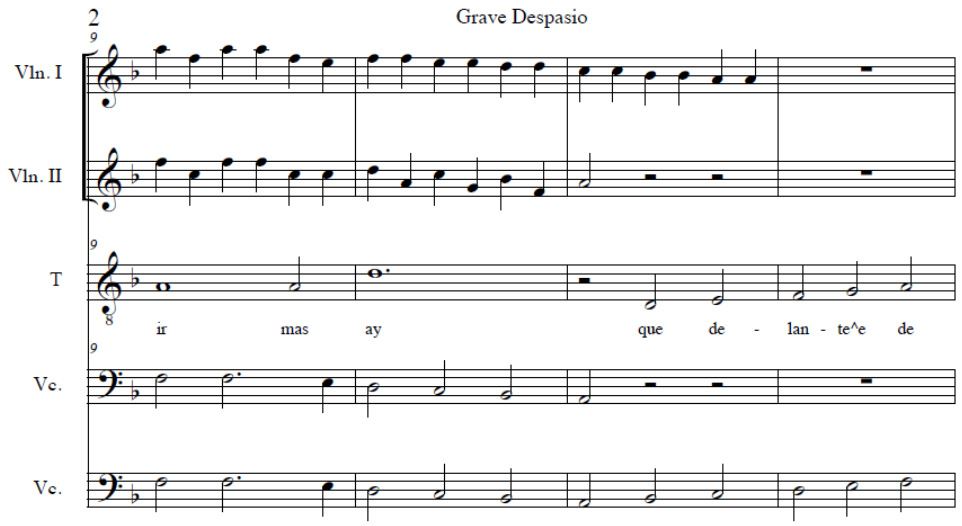
Nunca se cuestiona la canariedad de la música de los alumnos más aventajados de Joaquín García; Mateo Guerra y Antonio Oliva, y no se cuestiona la canariedad del pintor Óscar Domínguez ni el compositor Falcón Sanabria. Sin embargo sus tradiciones son completamente europeas.

Si un compositor vive cuarenta y cuatro años en Gran Canaria, que cultive vino en Teror, se case y pase toda su vida en la Catedral hasta su muerte, debe haber recibido influencias canarias. Vemos dos composiciones que no se entenderían compuestas en Valencia:

| | | |
|---|---|---|
| E/XI-28 | AI, SON DE SUS CARACOLAS, a 7 v. y bc. | 1755 |
| E/X-19 | BÁRBARO, FIERO ATLANTE, a 5 v., Con 2 vis., 2 trompas, ob., órg. y bc. | 1776 |

En la transcripción paleográfica realizada en esta investigación, en la obra "Ydra de los siete cuellos" en el *"Grave Despasio"* en el compás 5 encontramos un "Mas ay" en un intervalo de cuarta, que lo relaciona con nuestro folclore, concretamente con la obra *"Más ay"*. Si bien esta afirmación tiene la suficiente entidad para ser tratada en otra investigación.

Figura 3.1 Extracto de "Ydra de los siete cuellos"




A modo de resumen, Joaquín García, un chaval de 25 años que nunca había salido del colegio, educado y adoptado por los agustinos, llegó a Canarias en 1735 y murió en 1779 sin haber salido nunca de Canarias. Nuestra tesis no evalúa la canariedad de Joaquín García sino lo europea de la sociedad canaria. No existe un estamento en la comunidad canaria que cuestione nuestra pertenencia a Europa. La sabiduría popular dice: *"el canario tiene la cabeza en Europa, los pies en África y el corazón en Sudamérica"*. En muchos sectores se puede criticar la españolidad de los canarios, pero no nuestra pertenencia a

Europa, no nos referimos a la Comunidad Económica Europea, si no a Europa y toda la corriente humanista de los padres fundadores.

Con Joaquín García no sólo entra en España el primer nacionalismo en música, con todos los giros típicos españoles, sino que entra también toda la corriente europea desde Italia, como justificamos en capítulos anteriores (Siemens, 1984).

Si Joaquín García tenía alguna patria, además de su pueblo Anna, era la patria de Agustín de Hipona. La pregunta entonces habría que hacerla en el siguiente sentido, ¿Cuan agustiniana es la sociedad canaria? Y entonces hay que volverse a uno de los villancicos canarios más importantes: "*Campanas de Vegueta*" y buscar entre sus letras "*Torre de la audiencia de San Agustín"*. No es casualidad que una de las playas más famosas de Gran Canarias se llame San Agustín, ni nada de lo mencionado anteriormente acerca de la educación secundaria. La patria de Joaquín García era compartida profundamente por la sociedad canaria y testimonio de ello es todo el patrimonio que ha quedado en nombre de los agustinos.

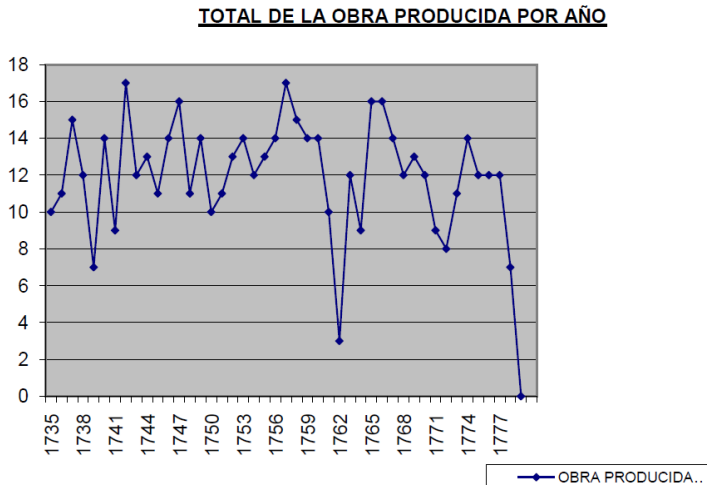
### 3.2.1. Descripción de Joaquín García por parte de los investigadores actuales

En este apartado recogeremos como otros investigadores han descrito la música de Joaquín García. Empezamos con José Izquierdo Anrubia en su biografía de Joaquín García publicada en el año 2009:

> *No estamos, en sentido estricto, en presencia de un "místico", pero sí ante una persona profundamente religiosa que nos describe, claramente, a lo largo de toda su obra, sus raíces y los pilares sobre los que descansa su fe.*
>
> *Podemos decir que a lo largo de su trayectoria, Joaquín, modernizó la música de capilla en la isla, introduciendo en sus composiciones los instrumentos en boga de la época; así encontramos obras instrumentadas para, violín, bajo continuo, oboe e incluso en la última década de vida encontramos obras para clarinete:*
>
> *El 50% de la obra conservada está dedicada a la festividad del Santísimo, para los que compone en cuarenta y dos de los cuarenta y cuatro años de su estancia como maestro de Capilla, faltando solamente en dos ocasiones, en 1762, año en el que se inicia su enfermedad y en 1779 año de su fallecimiento. En las obras escritas para esta*

*festividad, predominan instrumentalmente el violín, el oboe, la trompa y el clave y fueron compuestas para ser interpretadas de forma habitual por una o dos voces y son en estas obras donde el maestro utiliza una mayor variedad instrumental.*

Gráfica 3.1




*D. Miquel Querol Gavaldà que de una manera nítida, expresa con rotundidad las sensaciones que debieron percibir los contemporáneos de Joaquín al actuar como espectadores de aquellas piezas "… los instrumentos no acompañan, sino que suenan con la voz, tocan en su estilo, dialogan con ella…".*

*Pedro Jiménez Cavallé al analizar la obra de Juan Manuel de la Puente, maestro de la Capilla de la Catedral de Jaén, concluye que existe una gran similitud en la fórmula empleada para las cadencias entre este compositor y el maestro Joaquín García, que por otro lado es la misma que utilizan otros compositores extranjeros como Bach y Scarlatti.*

*Juan Flores Fuentes. Organista y Licenciado en Historia del Arte, que en un artículo en el año 2003 se expresa en los siguientes términos: "…Sin lugar a dudas, se trató de uno de los más destacados músicos españoles del Barroco decadente italianizante imperante en las capillas musicales españolas en su transición al clasicismo moderado y aún muy influenciado por las antiguas formas modos de la música religiosa en España junto al aragonés afincado en Alicante Agustín Iranzo, Joseph de Nebra o Joaquín García.*

*Muchas de estas piezas son de una profundidad teológica que sobrepasa, con largueza, el trabajo de un simple maestro de capilla, aproximándonos a la visión de un*

> *personaje complejo, al que a lo largo del texto he definido como un hombre profundamente religioso "casi místico". Rafael Cuellar en un trabajo de investigación, inédito, sobre la Expressio Verborun en la obra de García, concluye que a lo largo de su trayectoria, y como era habitual en la época, el maestro utiliza textos o parte de ellos modificados que antes habían sido utilizados por otros músicos, entre los que señala a Valls, Pere Rabassa y Pradas. En el primer caso encuentra tres coincidencias, una en el segundo y diez en el caso de Pradas, subrayando de forma clara cuales fueron sus orígenes musicales y marcando una línea temporal del modelo musical que a lo largo de la investigación he sostenido.*

El Dr. Pablo L. De Osaba lo describe así en su presentación del trabajo de Lothar Siemens sobre García: "..*Joaquín García*, *magnífico músico que estas obras demuestra su fino instinto musical"*.

Para Lothar Siemens la música de Joaquín García *"representa la culminación del estilo barroco español en su versión dieciochesca*, *gallarda*, *elegante y diáfana"*.

Para María-Salud Álvarez en su estudio sobre Joaquín García realizado para la revista homenaje a Lola de la Torre LIV-I de 1999:

> *A Joaquín García, se le debe reconocer el valor de haber introducido las cantadas de manera sistemática en el repertorio habitual de la catedral de Las Palmas. Se trataba de un género musical italianizante, adoptado por los músicos españoles tanto en el ámbito profano como en el religioso desde finales del XVII y comienzos del XVIII. García procede, pues, de acuerdo con la corrientes general. Después del largo magisterio de Durón, era lógico que la llegada de un músico foráneo, formado presumiblemente por maestros valencianos o madrileños influidos por la música italiana, introdujera cambios.*
>
> *La reiteración de una misma estructura en sus arias da capo (el aria en fuga de su cantada "Hoy celebra la tierra" no deja de ser un aria da capo en toda regla) y en la composición de sus cantadas, integradas casi exclusivamente por la pareja recitado-aria, así como los convencionalismos en el uso de las tonalidades y modulaciones, hacen de Joaquín García un compositor arrastrado por la tendencia mayoritaria. Era necesario acomodar el espíritu de los tradicionales villancicos y tonadas a un molde*

*que le era extraño. De ahí que su inspiración la pusiera al servicio de temas y ritmos contrastados, que se sustentan en una sólida base armónica.*

*Joaquín García es un compositor con personalidad, que bien puede situarse entre los más destacados del siglo XVIII español, por su riqueza imaginativa, su maestría y la vivacidad de sus temas y sus ritmos.*

*La aparente sencillez de estas cantadas, que siguen conservando toda su frescura, es la demostración de una fantasía creadora bien dosificada. La riqueza en la creación de variantes, la naturalidad de sus melodías y sus ritmos pronunciados son la base de estas cantadas, breves, sí, pero hábilmente trabajadas.*

Muchos de los investigadores dejaron sus trabajos más importantes en forma de grabaciones o de conciertos. En el siguiente apartado detallamos los conciertos dedicados a Joaquín García.

### 3.2.2. Programas de concierto

En esta sección solo publicamos algunos de los programas de concierto más representativos. Para que se plasme el interés continuado en el espacio y en el tiempo por nuestro músico.

Cada uno de los grupos detallados, para poder amortizar el trabajo realizado, preparación, viajes, etc.. necesita realizar un mismo programa en cinco conciertos, en diferentes lugares. Por ejemplo, del grupo Alisios humanos un programa de 2010 (anexo 8, tomo II) en Gran Canaria, pero esa música fue interpretada en Suiza y Barcelona como pueden ver en los anexos y en grabaciones. En anexos, se encontrará el resto de programas de conciertos relevantes. Se ha intentado acceder a todos los programas, pero los mismos grupos no conservan todo ese material.

Tabla 3.1 Concierto en Castilla y León

| | |
|---|---|
| **Lugar** | Castilla y León |
| **Fecha** | Jueves, 13 de Febrero de 2014 20:30 |
| **Músicos** | Estil Concertant Olga Pitarch |
| **Título** | 'El siglo XVIII español y el Nuevo Mundo' |
| **Programa** | Obras de Roque Ceruti, Joaquín García, Domenico Zipoli, Juan Oliver y Astorga, Santiago de Murcia, José Pradas y José Orejón y Aparicio |
| **Fuente** | www.auditorioleon.com/ |

Tabla 3.2 Concierto en Tenerife

| | |
|---|---|
| **Lugar** | Santa Cruz de Tenerife |
| **Fecha** | 8 de enero de 2008 |
| **Músicos** | La Real Cámara e Isabel Álvarez |
| **Título** | X Ciclo de Música Sacra |
| **Programa** | Tres cantadas de Joaquín García |
| **Fuente** | http://web.eldia.es/cultura/2008-01-08/1-Real-Camara-Isabel-Alvarez-cierran-noche-X-Ciclo-Musica-Sacra.htm |

Tabla 3.3 Concierto en Tenerife II

| | |
|---|---|
| **Lugar** | Tenerife |
| **Fecha** | 27 de febrero de 2000 |
| **Músicos** | Zarabanda |
| **Título** | Cantadas, motetes y villancicos de Joaquín García |
| **Programa** | Festival de Música de Canarias |
| **Fuente** | http://web.eldia.es/2000-01-27/cultura/cultura5.htm |

Tabla 3.4 Concierto en Polonia

| | |
|---|---|
| **Lugar** | Varsovia |
| **Fecha** | 1 de junio de 2004 |
| **Músicos** | Zarabanda |
| **Título** | Obra: Facta est quasi vidua -motete-; Adjuvanos Deus -motete-; Oh Dios inmenso -cantada- Compositor/a: Joaquín García |
| **Programa** | Filarmónica Nacional de Varsovia - Instituto Cervantes Polonia |
| **Fuente** | http://varsovia.cervantes.es/FichasCultura/Ficha24507_45_1.htm |

Tabla 3.5 Concierto en Suiza

| | |
|---|---|
| **Lugar** | Suiza |
| **Fecha** | 22 de marzo de 2010 |
| **Músicos** | Alisios humanos |
| **Título** | Oh Soberano Augusto Sacramento |
| **Programa** | Música antigua ibérica |
| **Fuente** | Anexo en usb Oh Soberano Augusto |

Tabla 3.5 Concierto en Gran Canaria

| | |
|---|---|
| **Lugar** | Las Palmas de Gran Canaria |
| **Fecha** | 15 de octubre de 2010 |
| **Músicos** | Alisios humanos |
| **Título** | A oír prodigios de Anna |
| **Programa** | Música antigua ibérica |
| **Fuente** | Anexo en usb |

Estos son sólo los conciertos de los que hemos podido recuperar los programas de conciertos. Hemos asistido y somos conscientes de que hay muchos más pero, al no tener el programa no podemos listarlo. No obstante, ya la cantidad, y los distintos lugares ya dan una imagen bastante aproximada del interés que suscita Joaquín García.

### 3.2.3. Publicaciones

Las publicaciones conocidas hasta la fecha nos dan una idea del interés mostrado por Joaquín García. La pionera en la investigación y la responsable de despertar a Joaquín García del sueño de tres siglos fue Lola de la Torre. Al inventariar todo el trabajo de la Capilla de música de la catedral, dejó constancia de la inmensa labor de nuestros músicos. Ella misma proporcionó documentos a Miguel Querol Gavaldá. El que fuera director del Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC, decidió transcribir y publicar una cantada de Joaquín García en1973: *Miguel Querol Gavalda : Música Barroca Española, Vol. V: Cantatas y Canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760). CSIC - Instituto Español de Musicología. Barcelona. 1973,* Esta publicación implicaba un reconocimiento en sí mismo. Si eso no hubiera despertado el interés de Lothar Siemens en profundizar en dicho músico y publicar en 1984 "*Tonadas, villancicos y cantadas. Para voz sola concertada con instrumentos y bajo continuo"*.

Quizás podríamos argumentar que no era un músico relevante. Pero es que cuantos más investigadores se acercan, más trabajos se publican y más transcripciones se realizan. El trabajo de Lothar inspiró a Álvaro Marías, que interpretó y grabó la música transcrita que consideró más relevante.

Este hecho hizo que en 1999 María-Salud Álvarez analizara doce cantadas religiosas de Joaquín García, llegando a las conclusiones que comentamos anteriormente.

Todo este trabajo despertó la curiosidad de otro investigador José Izquierdo Anrubia, que es actualmente el investigador que más ha profundizado en su biografía. De Anna, el pueblo originario de Joaquín García, surge una Asociación de amigos del músico Joaquín García.

En ese momento tengo que cambiar a primera persona porque entro a formar parte de ese grupo. Cuando supero la prueba de acceso para poder estudiar el Máster de música antigua en la Schola Cantorum Basiliensis. Mi primera necesidad fue conocer la música antigua canaria. Y en mis primeras investigaciones me encontré con Lothar Siemens. Por defecto profesional no accedí a las investigaciones realizadas por mis antecesores, accedí directamente a los facsímiles, después de haber superado un sin fin de acreditaciones de La

Schola Cantorum Basiliensis, La Escuela Superior de Música de Cataluña y el propio Lothar Siemens (anexo 7, tomo II).

Mi inspiración surge al ver la caligrafía de Joaquín García y sus copiadores. Uno de esos copiadores podía haber sido perfectamente Mateo Guerra. Como pueden apreciar en los facsímiles, la obra es bella en sí misma, sin evaluar el contenido.

En la medida que empiezo a realizar la transcripción mis oídos se llenaron de música y una cantada me llevaba a un villancico hasta completar el trabajo que ahora presento.

En ese tránsito encontré a Rafael Cuéllar, que ha dedicado su tesis doctoral a Joaquín García que ha inspirado a alumnos suyos canarios a investigar la obra de Joaquín García, especialmente los instrumentos de viento introducidos por el maestro.

El trabajo de Joaquín García está lejos de ser conocido en su magnitud. Y es una verdadera lástima que aún esté enterrado. Es necesario recuperar todo ese patrimonio, no sólo en honor a Joaquín García, sino por amor propio y dignidad de Canarias. No se puede entender bien Canarias y a los canarios sin comprender bien a Joaquín García.

La mejor demostración de su trabajo pasa por cerrar los ojos y escuchar su música.

### 3.2.1. Discografía

En la conclusión de este trabajo solo hemos encontrado dos discos publicados; de Zarabanda y de Estil concertant. Cualquier compositor de segunda, es decir que no fueran Bach, Haendel o Vivaldi, como por ejemplo Georg Christoph Wagenseil (1715-1777)tienen una discografía extensa que abarca toda su obra. Lamentablemente solo podemos hablar de que un cinco por ciento de su música ha sido registrada.

*I. Qué nueva alegría*
*II. Pascual que por un acaso*
*III. Cuatro motetes a María Magdalena*
*IV. Benedictus*
*V. Ave maris stella*
*VI. Dulcísima María*
*VII. Salve Regina*

*Intérpretes: Dulce Mª Sánchez (soprano), Pedro Camacho (tenor), José A. García (bajo). Schola Cantorum de la Universidad de Las Palmas y Grupo Instrumental de Las Palmas de Gran Canaria, dirigidos por Emilio Tabraue.*
*Textos: Cristina Molina Roldán y Lothar Siemens Hernández.*
*Patrocinado por UNELCO.*
*En portada: Detalle del "Nacimiento de la Virgen" de Juan de Miranda.REF: GR-9949-CD/Dep. leg. G.C.931-1999.*

*Primer registro dedicado a la abundante obra religiosa de la catedral de Las Palmas. En este caso se trata de obras de uno de los escasos compositores canarios del siglo XVIII, discípulo del maestro valenciano Joaquín García, que fue organista segundo, cantor y sucesor interino de su maestro en la capilla de música de la catedral grancanaria. De su escasa obra conservada, se dan a conocer aquí diez obras, unas en latín y otras en castellano, escritas para diversas combinaciones instrumentales y vocales. Otras dos obras suyas aparecen en el CD-24.*

*Su repertorio incluye un programa de Joaquín García y Diego Durón, con obras inéditas, habiendo además realizado la grabación de un CD titulado* El Lirio de los valles*, así como un concierto-espectáculo sobre Bartolomé de Cairasco y su época (1538-1610), que incluye textos de su obra más emblemática,* La Comedia del Recibimiento

Figura 3.2Portada del disco Ay! Que prodigio

Figura 3.3 La creación musical en Canarias 15

*Cantadas, Villancicos y Motetes con instrumentos.*

*Intérpretes: Grupo ZARABANDA (con instrumentos históricos), María Espada (soprano), Lluís Vilamajó (tenor), Manuel Cid (barítono) y Augusto Brito (barítono 2º), dirigidos por Álvaro Marías.*
*Textos: Lothar Siemens Hernández. Patrocinadores de la producción, Festival de Música de Canarias; de la edición, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.*
*En portada: "Triunfo Eucarístico". Anónimo de principios del siglo XVIII.REF:GR-0059-CD/Dep.leg: G.C.-915-2000*

*Se ofrece aquí una pequeña muestra de la amplísima producción de este compositor y maestro de capilla de la catedral de Las Palmas, quien modernizó la música de la capilla al introducir los instrumentos entonces en boga. Habiendo estado al frente de esta institución más de cuarenta años (1735-1779) nos legó más de 600 obras, la mayoría en castellano, aparte de las consabidas piezas litúrgicas latinas. Entre ellas*

> *encontramos villancicos cultos, tonadas españolistas y cantadas de corte italianizante, como los que se incluyen en esta grabación.*

Es poco el repertorio registrado, pero suficiente para poder valorar la belleza y dificultad musical. Es importante repasar, aunque sea de manera muy sucinta, algunas de las obras presentadas en esta investigación.

### 3.2.2. Análisis de la música transcrita en este trabajo.

En el inicio, este trabajo donde se han transcrito una serie de obras, fue una iniciativa personal, que partía de una necesidad de tener una visión general del autor desde el punto de vista de un cantante. A medida que aparecían los diferentes actores en la investigación, el trabajo fue tomando otra entidad hasta llegar a la tesis actual.

En este trabajo, en la parte empírica, analizaremos dos de las obras propuestas de Joaquín García, desde el punto de vista de los criterios exigidos en las pruebas de acceso. A continuación entramos obra por obra, dejando una pequeña descripción, que sirva de guía para futuras investigaciones.

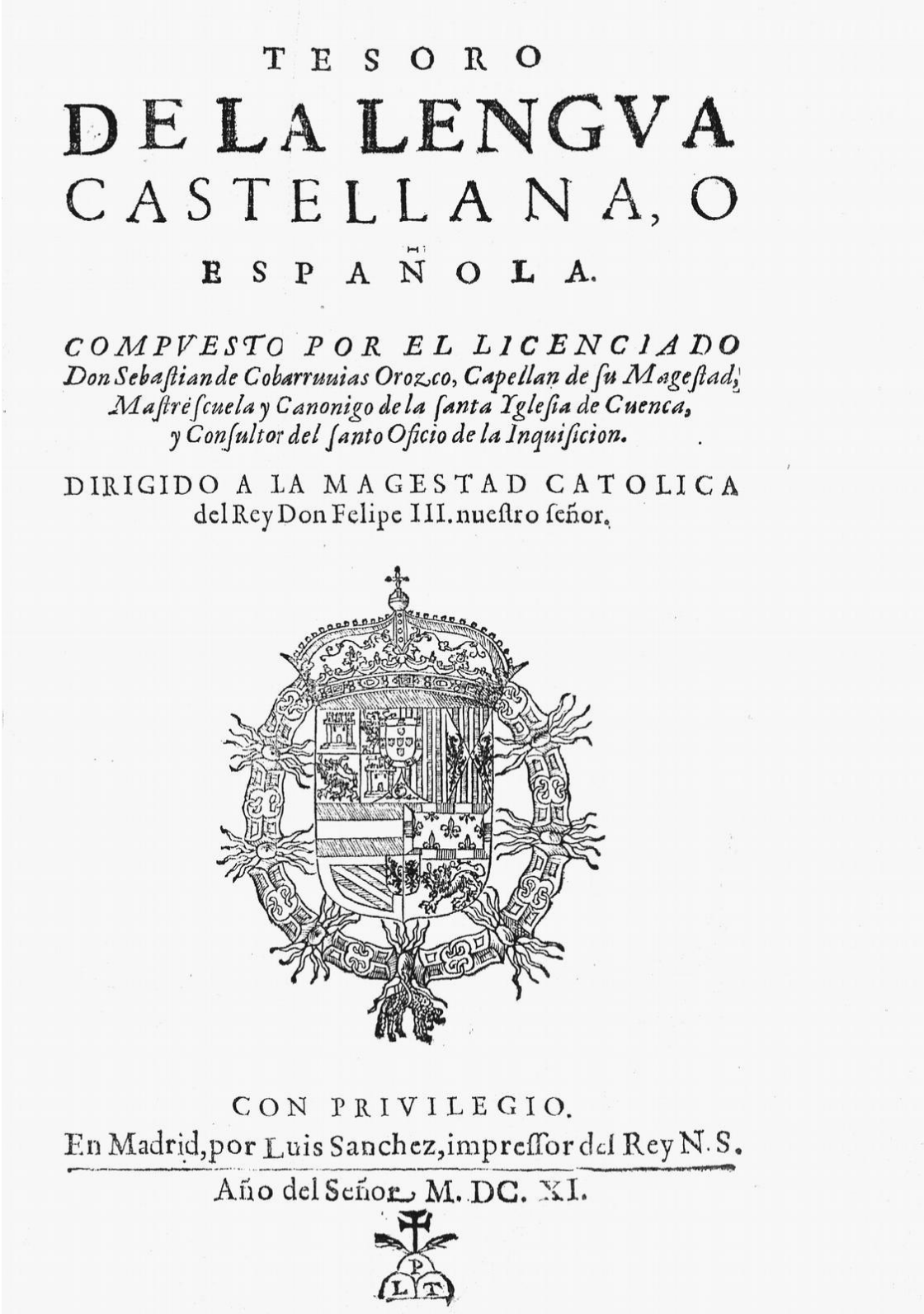
Para comprender el lenguaje utilizado en estas obras, además de leer este trabajo de investigación, los conceptos utilizados están definidos en el *"Tesoro de la lengua castellana* "escrito por Sebastián de Covarrubias y publicado en 1611 o los siguientes diccionarios publicados en el siglo XVIII por la Real Academia Española. Muchos intérpretes se sorprenderán de las diferentes acepciones que puede tener el mismo término definido por un diccionario actual a un diccionario histórico. También nos sirve de fuente para proponer metodologías constructivistas donde se utilizan fuentes históricas.

Otro tesoro que alberga esta investigación son todos los tratados de canto antiguos recopilados durante diez años de estudio (anexo 6, tomo II). Esos son los tratados de canto que se deben consultar en caso de alguna duda con el estilo antiguo.

En la Cantada, "A oír prodigios de Anna" (anexo 1, tomo I) tenemos voces de soprano, tenor y barítono. Siempre se utilizará la nomenclatura de las voces modernas. En dicha

partitura se hace referencia a tiple como voces agudas, alto como un tenor ligero y tenor como un barítono. Esta referencia sirve para toda la obra de Joaquín García.

Figura 3.4 Diccionario de Cobarrubias



TESORO
DE LA LENGVA
CASTELLANA, O
ESPAÑOLA.

*COMPVESTO POR EL LICENCIADO*
*Don Sebaſtian de Cobarruuias Orozco, Capellan de ſu Mageſtad,*
*Maſtre ſcuela y Canonigo de la ſanta Igleſia de Cuenca,*
*y Conſultor del ſanto Oficio de la Inquiſicion.*

DIRIGIDO A LA MAGESTAD CATOLICA
del Rey Don Felipe III. nueſtro ſeñor.

CON PRIVILEGIO.
En Madrid, por Luis Sanchez, impreſſor del Rey N. S.
Año del Señor M. DC. XI.

"Ahora bien si es tan alto" (anexo 1, tomo I) está escrito para una soprano o incluso una mezzo, siempre con voz ligera, a pesar de estar dentro del ámbito re3 a fa4, un registro grave para una soprano.

"Ay mi Dios" (anexo 1, tomo I) está escrita para dos tenores o un tenor ligero y un barítono ligero. Esto es música de cámara para ser interpretada en la iglesia. Los cantantes deben tener la delicadeza y la potencia de un violín barroco.

"De punta en blanco" (anexo 1, tomo I) al igual que en "Ahora bien si es tan alto" están escritas para la misma voz, si bien en "De punta en blanco" la voz se luce más, quedándose en los agudos pudiendo realizar messadivoce.

"Llega, llega al panal" está escrita para barítono (anexo 1, tomo I). Esta edición del anexo está realizada para poder fundamentar el cuerpo teórico de una propuesta didáctica del canto barroco, basado en la música de Joaquín García. Esta música que está en el anexo, necesitará de una revisión minuciosa para ser presentada a una editorial con la intensión de tener un manual a la altura de los facsímiles. Esta situación es debida a la falta de algunos facsímiles que completan algunas voces y textos, que estarán en la versión definitiva.

Moradores del Orbe (anexo 1, tomo I) es un dúo para tenor ligero y barítono ligero. Esta distribución tímbrica ya comienza a darnos una referencia clara sobre los cantores que componían el coro y cantantes de la Catedral Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria. Al mismo tiempo que empezamos a ver en las voces florituras muy parecidas a las florituras del violín, con lo que implica en virtuosismo vocal.

En "Venid Labradores" tenemos la versión femenina del dúo anterior, es decir, para dos sopranos (anexo 1, tomo I).

En "Ydra de los siete cuellos" se empiezan a ver los siete pecados capitales en forma de coloraturas en la voz del barítono (anexo 1, tomo I).

En "Si Anna es causa de María" (anexo 1, tomo I) se empieza a intuir que la voz de contratenor actual, no era muy presente en coro de cantores de la catedral. La voz que se indica como alto pertenece, la mayor parte de la veces, a un tenor ligero. Tanto en "Como se llena en gozo" (anexo 1, tomo I), como en "Oy el Amor fabrica" se acaba de

comprender que el alto representa la figura del tenor actual, y el tenor la del barítono moderno, pero con su función antigua de "tener" o "sostener".

Algunos facsímiles se han desclasificado o directamente han desaparecido del archivo. En algunas nos falta el texto y en otras nos falta una voz. Si bien algunas obras no están completas, el resultado se considera lo suficientemente importante para componer una primera parte.

# 4. CAPÍTULO CUARTO: ANÁLISIS DEL MARCO NORMATIVO DESDE LA PERSPECTIVA DEL PATRIMONIO HISTÓRICOY DE LAS COMPETENCIAS EN TÉCNICA VOCAL.

El repertorio lo estudiaremos desde el punto de vista musical, de la construcción del oficio del cantante de música antigua, desde el repertorio que se exige actualmente y el que proponemos para que forme parte de el actual. Más importante que el propio repertorio exigido como contenidos en los cursos, son las obras exigidas en las pruebas de acceso que marcan un contenido obligatorio (aunque se marque como orientativo) a los niveles inferiores. Por ese motivo se ha estudiado el repertorio exigible en las pruebas de acceso de los niveles de perfeccionamiento del canto.

Nuestro ordenamiento jurídico se inspira y parte de la Constitución española. En el siguiente cuadro podemos ver los rangos que establece la legislación española:

Tabla 4.1 Jerarquía normativa

**Jerarquía normativa establecida por la Constitución Española de 1978**

| JERARQUÍA DE LAS NORMAS | |
|---|---|
| **CONSTITUCIÓN** | |
| **NORMATIVA COMUNITARIA directamente aplicable (Reglamentos y Directivas comunitarios)** | |
| **TRATADOS INTERNACIONALES ( Convenios de la OIT ratificados por el Estado español)** | |
| **LEYES (Emanadas de las Cortes Generales)** | • Leyes Orgánicas<br>• Leyes Ordinarias |
| **NORMAS CON RANGO DE LEY (Emanadas del poder ejecutivo –Gobierno–)** | • Reales Decretos-Leyes<br>• Reales Decretos Legislativos |
| **REGLAMENTOS** | • Reales Decretos<br>• Órdenes de las Comisiones Delegadas del Gobierno<br>• Órdenes Ministeriales<br>• Circulares, Instrucciones, etc., de autoridades inferiores |

(Fuente: Ministerio de educación)

La constitución española, en el Artículo 46 sobre la Conservación del patrimonio artístico, establece:

> *Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio.*

Lamentablemente los poderes públicos no han garantizado la conservación y promoción de la música de Joaquín García, y prueba de ello son las polillas que se alimentan de este monumento.

En el Estatuto de Canarias, el Título IV, de la Economía y la Hacienda, en el Capítulo II, del patrimonio; de las competencias de la Comunidad Autónoma de Canarias Artículo 30:

> *La Comunidad Autónoma de Canarias, de acuerdo con las normas del presente Estatuto, tiene competencia exclusiva en las siguientes materias:*
>
> *9. Cultura, patrimonio histórico, artístico, monumental, arquitectónico, arqueológico y científico, sin perjuicio de la competencia del Estado para la defensa de dicho patrimonio contra la exportación y la expoliación. Archivos, bibliotecas y museos que no sean de titularidad estatal.*

El marco normativo inspirado en la constitución regula la conservación y divulgación del patrimonio cultural.

Por otro lado, el desarrollo de estas leyes va a determinar los criterios y competencias que validarán la integración o no del repertorio propuesto, y por ende la conservación y promoción del patrimonio.

La Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (Boletín Oficial del Estado de 4 de mayo), es la ley fundamental de la que emanan el resto de leyes que regulan tanto los conservatorios profesionales como los superiores de música.
La ley vigente en materia educativa dice en el Capítulo III, que describe la Educación Secundaria obligatoria, lo siguiente en el Artículo 22:

> *j) Conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y de los demás, así como el patrimonio artístico y cultural.*

Esta misma ley establece los fundamentos sobre los que se definirán los estudios Profesionales y Superiores de Música. Luego se crean reales decretos que definen la norma y se definen los mínimos y máximos en los que cada comunidad autónoma podrá desarrollar dicho real decreto.

Andalucía, por tener una cultura que ha traspasado fronteras, ha conseguido reconocimiento de especialidad dentro de la norma del estado. Podemos ver reconocida la especialidad de flamenco en el Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Otras comunidades autónomas han tenido que desarrollar el real decreto para proteger y promover su patrimonio cultural. Otras no lo han hecho.

## 4.1. Marco normativo de los conservatorios profesionales canarios.

El Gobierno de Canarias desde la Dirección General de Formación Profesional regula las Pruebas de acceso a Enseñanzas Profesionales de Música del Conservatorio Profesional de Música y Educación de Adultos de Las Palmas de Gran Canaria. Hemos obviado las leyes, que no son objeto de este estudio como el RD 1953/2009 que hace referencia al cambio de la nota media.

En la convocatoria del curso académico2017-18, el marco normativo es el siguiente:

1. Real Decreto 1577/2006, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música.

En el Capítulo I dispone sobre la finalidad y organización de las enseñanzas profesionales de música:

> *"g) Conocer y valorar el patrimonio musical como parte integrante del patrimonio histórico y cultural."*

De dicho decreto, en el anexo I se regula las enseñanzas mínimas correspondientes a las enseñanzas profesionales de música. Concretamente para Coro:

> *La historia nos muestra cómo las capillas musicales de catedrales, iglesias o cortes han constituido la mejor escuela para formar tanto a compositores como a instrumentistas o cantantes. Algunos países de nuestro entorno cultural han conservado esta tradición y muchos de sus músicos más destacados iniciaron su formación de este modo. La actividad coral permite un acercamiento a la gran tradición polifónica –particularmente rica en el caso de nuestro país– y, no menos importante, al riquísimo patrimonio folklórico. Este contraste entre repertorio culto y popular, religioso y profano, acentúa aún más si cabe la importancia de esta disciplina coral y la necesidad de su inclusión en el currículo de las enseñanzas profesionales.*

Por otro lado, en la parte que regula Idiomas aplicados al canto dice:

> *El canto es la única disciplina musical que está indisolublemente ligada a otras disciplinas artísticas a través de uno de los medios primordiales de comunicación y expresión: la palabra. El texto está en el origen mismo de toda música cantada, hasta el punto de que los comienzos de la literatura musical deben ir a buscarse en los primeros testimonios que se conservan de ceremonias religiosas y de lírica popular que fueron compuestos para ser cantados..*
>
> *..Antes de transmitir un mensaje es preciso comprenderlo para, a continuación, hacerlo llegar de manera inteligible al sujeto receptor, en este caso, el oyente, el público en general. Tenemos, pues, de una parte, la necesidad ineludible de entender un texto para poderlo comunicar con pleno sentido; de otra, la obligación, no menos perentoria, de «decir» ese texto de manera correcta en cuanto a su articulación, pronunciación y acentuación..*
>
> *..Como complemento a los objetivos puramente prácticos de la asignatura, serán muy convenientes todos los conocimientos adicionales que pueda adquirirse en relación al*

> *idioma y la cultura de la que procede, tales como literatura, arte, etc. No son conocimientos superfluos, sino que pueden ser una ayuda valiosísima a la hora de enriquecer una interpretación..*

En lo que respecta a canto, destaca lo siguiente:

> f) Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y *estilos* de una dificultad adecuada a este nivel.

Para la Dulzaina establece:

> e) Apreciar y valorar la música tradicional como parte del patrimonio cultural, así como *conocer* y estudiar su evolución y estilo a través de la investigación etnomusicológica.

Que coincide con la Gaita:

> e) Ser consciente de la importancia del trabajo de investigación etnomusicológica *como* fuente de inspiración y conocimiento, así como el deber de preservar el patrimonio de la música tradicional.

No existe ninguna entrada del instrumento Timple.

2. Orden de 5 de mayo de 2009, por la que se regula el acceso y la admisión a las enseñanzas profesionales de música en Canarias.

En la sección segunda, en Acceso, en el Artículo 10.- Condiciones generales de acceso-, regula lo siguiente:

> 3. En el ejercicio de *Interpretación* descrito en el artículo 13.1 de la presente Orden, las persona aspirantes deberán ejecutar obras pertenecientes al listado orientativo publicado por el centro. A estos efectos, tales listados deberán hacerse constar en cada una de las programaciones de las diferentes especialidades, a fin de orientar

sobre el grado de dificultad que habrán de tener las obras interpretadas en las pruebas.

3. Decreto 364/2007, por el que se establece la ordenación y currículo de las enseñanzas profesionales de música en Canarias.

En el capítulo I del Decreto 364/2007, de 2 de octubre, por el que se establece la ordenación y currículo de las enseñanzas profesionales de música en la Comunidad Autónoma de Canarias. (BOC núm. 206, de 16.10.2007), en el Artículo 4, Objetivos generales, reza:

> k) Conocer y valorar el patrimonio musical universal como parte integrante del *patrimonio* histórico y cultural.

En disposiciones adicionales añade:

> Primera. Nuevas especialidades. En virtud de la Disposición Adicional Primera del Real Decreto 1.577/2006, de 22 de diciembre, y de conformidad con el procedimiento establecido en el mismo, la Comunidad Autónoma de Canarias promoverá la creación de la especialidad de Timple, sin perjuicio de la posibilidad de realizar otras propuestas de *creación* de nuevas especialidades, en razón de su grado de interés etnográfico, histórico o cultural.

Así mismo, el decreto 364/2007 depende de la siguientes disposiciones:

- Ley 1/1986, de 7 de enero, de ordenación de la Enseñanza Musical en Canarias (L1/1986).
- Decreto 215/1996, de 1 de agosto, por el que se regula el currículo de las enseñanzas de Música de los Grados Elemental y Medio para la Comunidad Autónoma de Canarias (D215/1996).

- Orden de 25 de mayo de 2009, por la que se establece la organización académica de las enseñanzas profesionales de música.

Aunque no existen referencias al patrimonio cultural canario, ni a competencias de la asignatura del canto.

4. Resolución de la Dirección General de Formación Profesional y Educación de adultos, de 28 de junio de 2011, por la que se dictan instrucciones sobre la implantación de Conservatorios.

En el punto cuarto de la Resolución de la Dirección General de Formación Profesional y Educación de adultos, de 28 de junio de 2011, por la que se dictan instrucciones sobre la implantación, con carácter experimental, de las enseñanzas elementales de música en los Conservatorios Elementales y Profesionales de música así como en los centros autorizados de la Comunidad Autónoma de Canarias, para el curso 2011-2012, encontramos "Objetivos de las enseñanzas elementales de música."

> *j) Conocer y valorar el patrimonio musical de la Comunidad Autónoma de Canarias, comprendiendo su uso social y contribuyendo a su conservación y divulgación.*

5. Circular no 2, de la Dirección General de formación profesional y educación de adultos, por la que se dictan instrucciones para la realización de las pruebas acceso..

La Circular no 2, de la Dirección General de formación profesional y educación de adultos, por la que se dictan instrucciones para la realización de las pruebas específicas de acceso a las enseñanzas elementales y profesionales de música, en los conservatorios elementales y profesionales de música de la Comunidad Autónoma de Canarias describe simplemente la convocatoria de las pruebas sin entrar en criterios ni en repertorio.

## 4.2. Fundamentos de derecho del Conservatorio Superior de Canarias.

Nuestra propuesta para incluir el repertorio de Joaquín García a las pruebas de acceso de Grado de música, la hacemos para el acceso al primer curso. Si bien los conocimientos musicales del alumno y su destreza pueden mostrar, con esta música, el oficio de un cantante profesional especializado, y acceder a otros niveles, interpretando el resto de estilos e idiomas que requiere el nivel al que se accede.

1. Real Decreto 631/2010, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música.

En el ANEXO I del Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE nº 137, de 5 de junio), en "Competencias transversales del Graduado o Graduada en Música" se menciona el patrimonio cultural en dos ocasiones:

> *Usar los medios y recursos a su alcance con responsabilidad hacia el patrimonio cultural y medioambiental.*
>
> *Contribuir con su actividad profesional a la sensibilización social de la importancia del patrimonio cultural, su incidencia en los diferentes ámbitos y su capacidad de generar valores significativos.*

2. Orden de 29 de abril de 2011, que aprueba la implantación de los Estudios Oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en Canarias.

La Orden de 29 de abril de 2011, que aprueba, con carácter experimental, la implantación de los Estudios Oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias (BOC nº 99, de 19.05.2011), en su redacción actual, no hace referencia al patrimonio pero sí a las competencias que debe tener el cantante que lo analizaremos en la siguiente sección.

3. Resolución de 25 de mayo de 2011, de la Dirección General de Formación Profesional y Educación de Adultos, por la que se dictan instrucciones sobre organización y desarrollo de las pruebas de acceso.

La resolución de 25 de mayo de 2011, de la Dirección General de Formación Profesional y Educación de Adultos, por la que se dictan instrucciones sobre organización y desarrollo de las pruebas de acceso a las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en la Comunidad Autónoma de Canarias, y se convocan las correspondientes al curso 2011-2012 (BOC nº 106, de 31.5.11) en su redacción actual, estableció el marco general para la realización de las referidas pruebas de acceso y realizó la convocatoria correspondiente al presente curso 2011-2012, establece:

> *Interpretación con el instrumento principal o voz de un programa con una duración mínima de 20 minutos y máxima de 30 minutos, determinado por el tribunal de la relación presentada por el aspirante, integrada por obras y/o estudios de al menos tres estilos diferentes entre los más representativos de la literatura del instrumento y de un nivel equivalente al exigido en el sexto curso de las enseñanzas profesionales de música. La prueba, en el caso de Percusión, consistirá en la interpretación de una obra o estudio para cada uno de los siguientes instrumentos: caja, timbales, láminas y multipercusión. En la prueba de Canto, será requisito indispensable que las obras sean, al menos, en tres idiomas diferentes.*
>
> *El Conservatorio Superior de Música de Canarias (CSMC) publicará una relación de obras y compositores en relación con cada instrumento o voz para que sirva de referencia a las personas aspirantes, que podrán realizar consultas, mediante escrito dirigido a la Dirección del centro, sobre la idoneidad o adecuación de las obras que se propongan presentar, desde el momento de inscripción hasta un mes antes de la celebración de las pruebas. Dichas consultas se presentarán en la Secretaría de cualquiera de las sedes del CSMC, adjuntándose a las mismas los datos de identificación y dirección de respuesta de la persona interesada. El CSMC, por medio de sus correspondientes Departamentos didácticos, responderá en todo caso a las consultas realizadas en un plazo máximo de tres días.*

Se fijan: los diferentes idiomas, que los conservatorios deben establecer repertorios orientativos y el nivel equivalente al sexto curso. Esta es la justificación por la que hemos

orientado nuestra investigación y hemos propuesto el repertorio para quinto y sexto de grado profesional y primero de grado 'superior'.

4. Resolución de 16 de mayo de 2014, de la Dirección General de Formación Profesional y Educación de Adultos, por la que se convocan las pruebas de acceso .

La resolución de 16 de mayo de 2014, de la Dirección General de Formación Profesional y Educación de Adultos, por la que se convocan las pruebas de acceso a las Enseñanzas Artísticas Superiores de Música, Arte Dramático y Diseño en la Comunidad Autónoma de Canarias para el curso académico 2014-2015 (BOC nº 95, de 19.05.2014), ordena todos los procedimientos de las pruebas de acceso y es un desarrollo del marco normativo anterior.

5. Real Decreto 1614/2009, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores.

En el real decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación encontramos la siguiente referencia al patrimonio musical:

> *Entre los principios generales que deben inspirar los nuevos títulos, se debe tener en cuenta que la formación en cualquier actividad profesional debe contribuir al conocimiento y desarrollo de los Derechos Humanos, los principios democráticos, los principios de igualdad entre mujeres y hombres, de solidaridad, de protección medioambiental, de accesibilidad universal y diseño para todos, de respeto al patrimonio cultural y natural y de fomento de la cultura de la paz.*

6. Real Decreto 1027/2011, por el que se establece el Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior.

El Real Decreto 1027/2011, de 15 de julio, por el que se establece el Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior (Boletín Oficial del Estado de 3 de agosto) tampoco hace referencia al patrimonio.

Luego se revisará la Orden de 29 de abril con la siguiente orden, incluyendo este nuevo marco español de cualificaciones.

7. ORDEN de 14 de marzo de 2014, por la que se modifica parcialmente la Orden de 29 de abril de 2011.

En esta orden de 14 de marzo de 2014, se modifica parcialmente la Orden de29 de abril de 2011, que aprueba, con carácter experimental, la implantación de los Estudios Oficiales de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en el ámbito de la Comunidad Autónoma de Canarias y se culmina el proceso de implantación experimental de dichos estudios.

Básicamente actualiza el sistema de créditos al marco europeo ECTS ( European Credit Transfer and Accumulation System).

## 4.3. Criterios exigidos en las pruebas de acceso de canto de los conservatorios.

Antes de analizar las obras de Joaquín García para valorar si son aptas para exigirlas en las pruebas de acceso, debemos fundamentar los criterios valorados en las pruebas de acceso de los diferentes conservatorios. Nuestra propuesta es proponer estas obras a alumnos de quinto y sexto de grado profesional y de primero de superior de canto. Para ello realizamos el siguiente estudio que determine los criterios por los que luego analizaremos las obras, en la segunda parte de esta tesis.

Esta tesis propone el nivel mínimo de un alumno para interpretar música barroca de Joaquín García de prueba de acceso de quinto de profesional. Eso significa que el alumno ya tiene una clara disposición a estudiar canto y pueda superar las dificultades que este repertorio posee.

### 4.3.1. Criterios evaluados en las pruebas de acceso del conservatorio Profesional.

La Orden de 5 de mayo de 2009 regula el acceso y la admisión a las enseñanzas profesionales de música en la Comunidad Autónoma de Canarias. (BOC núm. 94, de 19.05.2009). En su Artículo 13. "Estructura de las pruebas de acceso"

> *a) Prueba instrumental o vocal. Consistirá en la interpretación, en el instrumento de la especialidad a la que se opte o mediante la voz, en el caso del Canto, de un mínimo de tres y un máximo de cinco obras, elegidas entre las relacionadas en el listado, de las que, al menos, una deberá interpretarse de memoria. La determinación del número de obras a interpretar estará en función del curso al que se pretenda acceder, de las características propias de las diferentes especialidades y de la inclusión de repertorio de diferentes épocas y estilos.*
>
> *Dentro del listado de obras orientativas, se podrán incluir obras de música de cámara o repertorio vocal, a dúo, trío o cuarteto.*

"Se podrán incluir obras de música de cámara". Este lo definiremos como el primer criterio. Lo denominamos criterio instrumentación.

Listados orientativos:

> *ARIAS Y CANCIONES ANTIGUAS*
>
> *"Arie Antiche" - Vol. I, II y III…….. A. Parisotti (Edit. Ricordi)*
>
> *"Arias antiguas italianas La Flora" - Vol. I, II y III…… (Edit. Knud Jeppesen)*
>
> *"Antología de arias y canciones del Renacimiento-Barroco italiano y español"…….Recopilación de obras adaptadas por los profesores del C. P. M. de Valencia.. …(Edit. Rivera)*
>
> *"Composizioni da camera"- Vol. I, II y III……G. Donizetti*
>
> *ORATORIO*
>
> *"Oratorio de Navidad"…….. J. S. Bach (Ed. Peters)*

*"Arias de Ópera y Oratorio"…….G. F. Händel (Ed. Peters)*

*"Gloria"…… A.Vivaldi (Ed. Peters)*

*"La Creación"…….. J. Haydn (Ed. Peters)*

*"Magnificat"…….A.Vivaldi (Ed.Ricordi)*

*"Gloria"…….. A.Vivaldi (Ed. Ricordi)*

*"Misa Solemne"…….G. Rossini (Ed. Ricordi)*

*"Misa Solemne"…… H. Berlioz (Ed. Bärenreiter)*

*"Arias para soprano".....(Ed. Bärenreiter)*

*ÓPERA Y ZARZUELA*

*"Arias de Ópera y Oratorio"…… G. F. Händel (Ed. Peters)*

*"Arias de Ópera para Tenor, Soprano, Mezzo y Bajo".....(Ed. Peters)*

*"Celebri Arie d'Opera per canto e pianoforte"..... (Ed. Ricordi)*

*"Grandi operisti per giovani cantanti (soprano)"…… (Ed. Ricordi)*

*"Arias de Ópera"…….. G. Rossini (Ed.Ricordi)*

*"Arie Scelte"…….. W. A. Mozart (Ed. Ricordi)*

*"20 Arias de Ópera para Bajo o Barítono"…… W. A. Mozart (Ed. International)*

*"Arias de Ópera" -Vol. I, II, III, y IV …….. W. A. Mozart (Ed. International)*

*"Opera Anthology for Soprano, Mezzo, Tenor and Bass" …….. (Ed. Schirmer)*

*"Romanzas para Soprano, Mezzo, Tenor y Barítono"…… (Compilado por C.Webber)*

*REPERTORIO ESPAÑOL*

*"Canciones amatorias"…….. E. Granados (Ed. Tritó S.L.)*

*"Cuatro Madrigales amatorios" ..... J. Rodrigo (Ed. Chester Music)*

*"7 Canciones populares españolas"..... M. De Falla (Ed. Max Eschig & C.)*

*"6 Canciones……..…..E. Toldrá (Ed. José Porter)*

*"12 Canciones clásicas españolas"…… F. J. Obradors (Unión Musical Ediciones)*

*"Doce canciones populares españolas"……E. Toldrá (Unión Musical Ediciones)*

*"Tres poemas"…….. J.Turina (Unión Musical Ediciones)*

*"Poema en forma de canciones"…… J. Turina (Unión Musical Ediciones)*

*"Tríptico de Canciones"…….. J. G. Leoz (Unión Musical Ediciones)*

*"Colección de tonadillas"…… E. Granados (Unión Musical Ediciones)*

*"Canciones Clásicas Españolas" -Vol. I y II…… F. Obradors (Unión Musical Ed.)*

*REPERTORIO ITALIANO*

*"Composizioni da camera"-Vol. I, II y III ……..…… G. Donizetti (Ed. Ricordi)*

*"15 Composizioni da camera"-Vol. I, II y III …… V. Bellini (Ed. Ricordi)*

*"Arie del melodramma italiano" …….. V. Bellini (Ed. Ricordi)*

*"Composizioni da camera" ……..... G. Verdi (Ed. Ricordi)*

*REPERTORIO ALEMÁN*

*"Sämtliche Lieder"……..... W. A. Mozart (Ed. Bärenreiter)*

*"Lieder"……..... W. A. Mozart (Ed. Peters)*

*"Lieder für Gesang und Klavier"…….. L. V. Beethoven (Ed. Peters)*

*"Lieder"…….. F. Schubert (Ed. Peters)*

*"Lieder"…….. R. Schumann (Ed. Peters)*

*"27 Songs"…….. F. Mendelssohn (Ed. Kalmus)*

*"Zigeunermelodien"……A. Dvorak (Ed. Elite)*

*"Canciones para voz y piano"……..... L. V. Beethoven (Dover Publications)*

*"Fifty-nine favourite songs"…… F. Schubert (Dover Publications)*

*"Schubert songs to texts by Goethe" …… F. Schubert (Dover Publications)*

*"Songs"…… R. Strauss (Master Music Publications)*

*"39 Works from Berlioz to Debussy"…… (Dover Publications)*

*"Complete songs for solo voice and piano" -Vol. I, II, y III ……. J. Brahms (Dover)*

*"Melodie scelte"……J. Brahms (Ed. Ricordi)*

Los siguientes criterios de evaluación los establece el mismo conservatorio profesional en las pruebas de acceso:

Tabla 4.2Criterios valorados para quinto de profesional

| CRITERIOS | CONCEPTOS | PONDERACIÓN |
|---|---|---|
| 1<br>Calidad vocal, técnica y afinación | · Estabilidad y presencia de la voz<br>· Riqueza de armónicos<br>· Control de la proyección<br>· Intensidad vocal, extensión, timbre | 50 % |
| 2<br>Fraseo y ritmo | · Precisión en la dicción y articulación del texto cantado<br>· Estabilidad de pulso<br>· Flexibilidad y adaptabilidad en la concertación<br>· Precisión en las entradas y finales<br>· Utilización correcta de las respiraciones<br>· Fraseo | 20 % |
| 3<br>Interpretación, musicalidad, expresividad | · Diferenciación estilística<br>· Articulaciones generales y propias<br>· Dinámica<br>· Presencia escénica | 20 % |
| 4<br>Actitud corporal y relajación | · Autocontrol<br>· Esfuerzo muscular, relajación<br>· Correcta respiración<br>· Interpretar de memoria el programa | 10% |

Tabla 4.3 Criterios valorados para sexto de profesional

| CRITERIOS | CONCEPTOS | PONDERACIÓN |
|---|---|---|
| 1<br>Calidad vocal, técnica y afinación | · Mayor desarrollo de la estabilidad y presencia de la voz<br>· Riqueza de armónicos<br>· Dominio del control de la proyección<br>· Intensidad vocal, extensión, timbre | 50 % |
| 2<br>Fraseo y ritmo | · Precisión y claridad en la dicción y articulación del texto cantado en los diferentes idiomas<br>· Estabilidad de pulso<br>· Corresponsabilidad interpretativa en la concertación<br>· Precisión, sutileza y musicalidad en las entradas y procesos cadenciales<br>· Utilización correcta de las respiraciones<br>· Fraseo | 20 % |
| 3<br>Interpretación, musicalidad, expresividad | · Diferenciación estilística<br>· Articulaciones propias del estilo a interpretar<br>· Dinámica<br>· Presencia escénica y coherencia expresiva | 20 % |
| 4<br>Actitud corporal y relajación | · Autocontrol<br>· Esfuerzo muscular, relajación<br>· Dominio del fiato<br>· Interpretar de memoria el programa | 10% |

El repertorio de sexto es el de quinto, al que se añade el repertorio francés.

Con estos criterios analizaremos las obras propuestas de Joaquín García, en el marco empírico, y las compararemos con las propuestas del conservatorio, para ver si cumplen con los objetivos planteados.

### 4.3.2. Criterios evaluados en las pruebas de acceso del conservatorio Superior.

La Dirección General de Formación Profesional y Educación de Adultos, en su Resolución de 25 de mayo de 2011, dicta instrucciones sobre organización y desarrollo de las pruebas de acceso a las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música, Arte Dramático y Diseño en la Comunidad Autónoma de Canarias, y se convocan las correspondientes al curso académico 2011.

En el siguiente extracto de dicha resolución se describen los criterios de evaluación de las pruebas de acceso:

> *Interpretación con el instrumento principal o voz de un programa con una duración mínima de 20 minutos y máxima de 30 minutos, determinado por el tribunal de la relación presentada por el aspirante, integrada por obras y/o estudios de al menos tres estilos diferentes entre los más representativos de la literatura del instrumento y de un nivel equivalente al exigido en el sexto curso de las enseñanzas profesionales de música. La prueba, en el caso de Percusión, consistirá en la interpretación de una obra o estudio para cada uno de los siguientes instrumentos: caja, timbales, láminas y multipercusión. En la prueba de Canto, será requisito indispensable que las obras sean, al menos, en tres idiomas diferentes.*
>
> *a) Capacidad para afrontar las dificultades técnicas de la obra y grado de adecuación de la postura corporal y los movimientos para una correcta ejecución. En el caso de Canto, adecuación del repertorio escogido al tipo de voz del aspirante.*
>
> *b) Precisión en la ejecución y ajuste de la articulación, la dinámica y el fraseo a los rasgos estilísticos de la obra.*
>
> *c) Calidad en la expresión y producción de un sonido equilibrado, con variedad tímbrica y coherencia dinámica.*
>
> *d) Interpretación correcta de la obra, valorándose especialmente la ejecución de obras de memoria y, en su caso, la capacidad del candidato para reiniciar el discurso musical.*

Asimismo, en la normativa de las pruebas de acceso para el curso 2016/2017 sugiere el siguiente repertorio orientativo para canto.

> *canciones con acompañamiento original para piano (no se aceptan las canciones populares armonizadas, se aconseja presentar al menos cuatro) • F. Schubert: "An die Musik" • G. Fauré: "Mai" • J. Turina: "Tu pupila es azul" o cualquier otro autor e idioma • Arias de ópera (la más adecuada a la voz del aspirante -se aconseja presentar al menos dos-). G. Donizetti: "Una furtiva lacrima" • W.A. Mozart: "Una donna a quindici anni" arias oratorio, cantata, motete o pasión (se aconseja presentar al menos dos) • J.*

*S. Bach: arias de la pasión según S. Juan • G. Verdi: arias del Requiem romanza de zarzuela (se aconseja presentar al menos una) A. Vives, P. Sorozábal, etc..*

Table 4.4 Criterios valorados en acceso al Grado Superior

| | |
|---|---|
| *a) Capacidad para afrontar las dificultades técnicas de la obra y grado de adecuación de la postura corporal y los movimientos para una correcta ejecución. En el caso de Canto, adecuación del repertorio escogido al tipo de voz del aspirante.* | ***30%*** |
| *b) Precisión en la ejecución y ajuste de la articulación, la dinámica y el fraseo a los rasgos estilísticos de la obra.* | ***30%*** |
| *c) Calidad en la expresión y producción de un sonido equilibrado, con variedad tímbrica y coherencia dinámica.* | ***20%*** |
| *d) Interpretación correcta de la obra, valorándose especialmente la ejecución de obras de memoria y, en su caso, la capacidad del candidato para reiniciar el discurso musical.* | ***20%*** |

Partiendo de estos criterios definiremos, en el marco empírico, los criterios definitivos por los que analizaremos las obras y las compararemos con el repertorio orientativo.

## 4.4. Desarrollo del Marco Normativo en otras Comunidades Autónomas.

Con el fin de comparar como regulan otras comunidades autónomas el trato al patrimonio, hacemos un repaso de varias regiones, para hacernos una idea de cómo han plasmado la protección y promoción del mismo. Evitamos Cataluña, País Vasco, Galicia y Andalucía porque ya están presentes, no sólo en los conservatorios regionales en sus respectivas lenguas, sino en el resto de conservatorios, como los de Canarias en sus obras orientativas en las pruebas de acceso que hemos detallado anteriormente.

### 4.4.1. Castilla y León

El decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad de Castilla y León, regula sobre el patrimonio regional de la siguiente manera:

> *Trabajo sobre un repertorio básico solista de nivel elemental integrado por obras de diferentes épocas y estilos, así como diferentes formas compositivas haciendo especial hincapié en los géneros propios de la música tradicional de Castilla y León.*
>
> *Conocimiento de las variantes de la dulzaina: origen y desarrollo. Instrumentos similares en España y en Europa. Comienzo en el estudio de la figura del músico popular y su incidencia en las sociedades rurales y urbanas. Comienzo en el estudio de los artesanos constructores de la dulzaina en Castilla y León. Inicio de la búsqueda del repertorio por parte del alumno en bibliografía especializada.*
>
> *Conocer el repertorio organístico ibérico, a fin de aplicarlo al gran patrimonio histórico-organístico que encierra nuestra Comunidad de Castilla y León*
>
> *Conocimiento y audición de obras propias del repertorio organístico, así como de instrumentos de distintas escuelas, países y épocas, con el fin de observar las notables diferencias existentes. Conocimiento de órganos de Castilla y león Visitar talleres de organería próximos al entorno del centro para adquirir conocimientos básicos referentes a esta materia.*

### 4.4.2. Valencia

El decreto 158/2007, de 21 de septiembre, del consell, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de música y se regula el acceso a estas enseñanzas. En su Artículo 4: Objetivos generales de las enseñanzas profesionales de música, establece:

> *Las enseñanzas profesionales de música tienen como objetivo contribuirá desarrollar en los alumnos y alumnas capacidades generales y los valores cívicos propios del sistema educativo y, además, las capacidades siguientes:*
>
> *h) Conocer y valorar la importancia de la música propia de la Comunitat Valenciana, así como sus características y manifestaciones más importantes.*

Luego menciona el repertorio regional en otras secciones de las especialidades:

> *Para la especialidad de Dulzaina, los aspirantes deberán interpretar dos obras con un nivel de dificultad que permita al alumno iniciar los estudios profesionales con los recursos técnicos adecuados. Una de las dos obras a interpretar habrá de ser tradicional de la Comunitat Valenciana.*

### 4.4.3. Cantabria

El Decreto 23/2011 de 24 de marzo, por el que se aprueba el Reglamento orgánico de los conservatorios en la Comunidad Autónoma de Cantabria, en el Artículo 7. Funciones del profesorado, establece:

> *Además de las que le atribuye el artículo 91 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, son funciones del profesorado las siguientes:*
>
> *b) La promoción del conocimiento, de la valoración y del respeto, por parte del alumnado, del patrimonio histórico, natural y cultural de Cantabria en el contexto de la cultura española y universal.*

Como se ha comprobado en otras comunidades autónomas—y no precisamente en las históricas—, el patrimonio regional está protegido por ley. También la organología propia está protegida. En canarias tenemos un arca de órganos europeos que solo estudia Rosario Álvarez. A parte de nuestras peculiaridades como el timple y su integración en la orquesta sinfónica.

## 4.5. Síntesis final

Después de haber estudiado las veintidós leyes que comprenden el entramado jurídico que establece los criterios por los que un alumno puede o no acceder a los cursos de quinto y sexto de grado profesional y a primero de grado superior, podemos establecer una serie de puntos de partida que nos orientarán en la segunda parte de esta investigación.

- Las leyes estatales establecen un marco para que las autonomías desarrollen la normativa dentro de uno límites.
- Otras comunidades autónomas, y no precisamente las históricas, han desarrollado dicha normativa defendiendo el patrimonio cultural autonómico; tanto de sus instrumentos como de su música.
- Canarias no lo ha hecho, ni en cuanto a la organología, ni a la música antigua, ni a la contemporánea.
- Se han establecido de manera nítida los criterios valorados en las pruebas de acceso.
- En dichas pruebas de acceso no existe repertorio canario barroco.
- En dichas pruebas de acceso no existe repertorio barroco español.
- El repertorio del renacimiento barroco, se plantea como una fuente de colección de melodías sencillas, alejadas de su formato original.

# SEGUNDA PARTE: MARCO EMPÍRICO

# 5. CAPÍTULO QUINTO: ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

## 5.1. Objetivos generales

Una vez contrastada la importancia del compositor Joaquín García, esta segunda parte de la investigación trata de dar visibilidad a la calidad de un músico que fue maestro de capilla de la Catedral de Las Palmas en el siglo XVIII. Estudiar una parte pequeña de su repertorio inédito—muchos de sus éxitos se pueden escuchar en internet, por contra, el trabajo presente es inédito— y demostrar que tiene tanta calidad como lo grabado y como lo que queda por recuperar.

La realización de esta investigación comienza en 2007 en la Schola Cantorum Basiliensis, concretamente en el Máster para la especialidad de Interpretación de la Música Histórica, Canto. La pregunta inicial era ¿Existe algo de música antigua inédita en Canarias? A través del aprendizaje en el coro de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria con Silvia Saavedra, se interpretó a Mateo Guerra y a Durón, pero se desconocía si existía música inédita en Canarias. Tras el conocimiento de Lothar Siemens y entrar en el Archivo de la Catedral de Las Palmas, se empezó a conocer la dimensión de la música inédita. Concretamente la del Joaquín García. El primer objetivo era interpretar dicha música y hacer servir la especialidad con un bien a la cultura canaria.

Con el tiempo, la impotencia de ver como no se ha reaccionado y ver como el archivo sigue en el mismo estado, se emprendió esta investigación con los siguientes objetivos:

1. Transcribir parte de la obra de Joaquín García para contribuir a la recuperación de dicho repertorio y la integración del mismo en los programas de concierto de música canaria barroca, en las escuelas y conservatorios (Primer estudio).
2. Describir y analizar las características formales y musicales de varias piezas de Joaquín García y de diferentes piezas barrocas de referencia obligada en los conservatorios de todo el mundo, en función de los criterios seleccionados de las pruebas de acceso (segundo estudio) .
3. Comparar las piezas barrocas exigidas en los conservatorios con las seleccionadas de Joaquín García identificando parámetros objetivos que nos ayuden a determinar

la valía del repertorio de Joaquín García para evaluar los criterios de acceso a un conservatorio y de especialización en el estilo barroco (segundo estudio).

4. Diseñar una propuesta didáctica para facilitar la integración de dicho repertorio en los conservatorios.

De los objetivos planteados iniciales surgen dos estudios necesarios:

- La transcripción paleográfica de la música de Joaquín García. De esta manera, el lector no experto puede acceder a una notación musical moderna, donde pueda leer toda la partitura ordenada en un sistema, y no en la nomenclatura original (ver facsímiles en anexo 2, tomo I).
- Un estudio analítico y comparativo que valide la entidad de la música de Joaquín García en relación a las obras exigidas actualmente.

Con el primer estudio tendremos la base —las partituras musicales en un lenguaje accesible para los músicos no especializados en la música antigua— para realizar el estudio segundo.

## 5.2. Metodología de la investigación

En el primer estudio utilizaremos la metodología Urtext. El diccionario Harvard de música define Urtext de la siguiente manera: *Un texto en su presunto estado original, sin las posteriores alteraciones o añadidos de un editor; una edición que pretende presentar una obra en este estado*. Por otro lado, amplía la definición con "Ediciones históricas": *Obras del pasado cuidadosamente preparadas a partir del estudio de las fuentes.*

En esta tesis no se ha descrito y valorado en un aparato crítico las fuentes, ya que excede del objetivo de esta investigación.

Estudio primero: transcripción paleográfica.

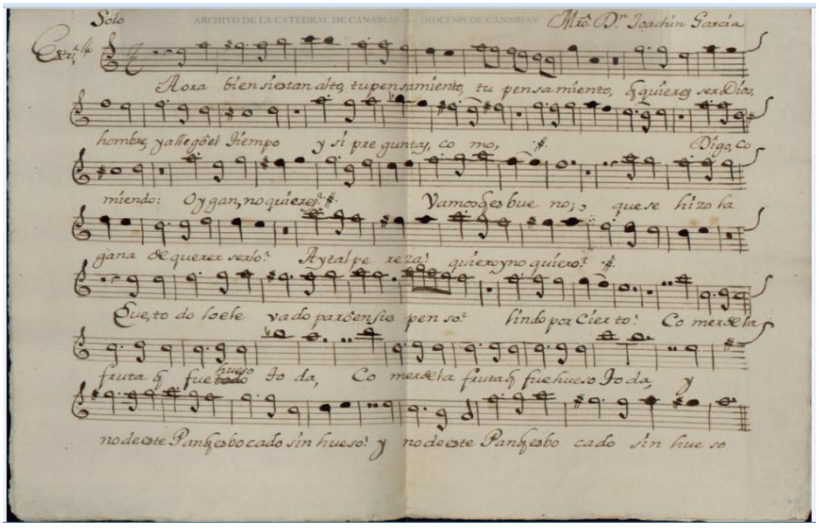
El proceso de transcripción es transcribir el sistema de notación antiguo a uno moderno. Dependiendo de cada época, la notación va evolucionando hasta llegar a nuestros

días donde se puede escribir directamente en la tablet, y la música queda perfectamente impresa.

En el s. XVIII en España, la notación era como se ve en la siguiente particella, perteneciente a la Catedral de Santa Ana.

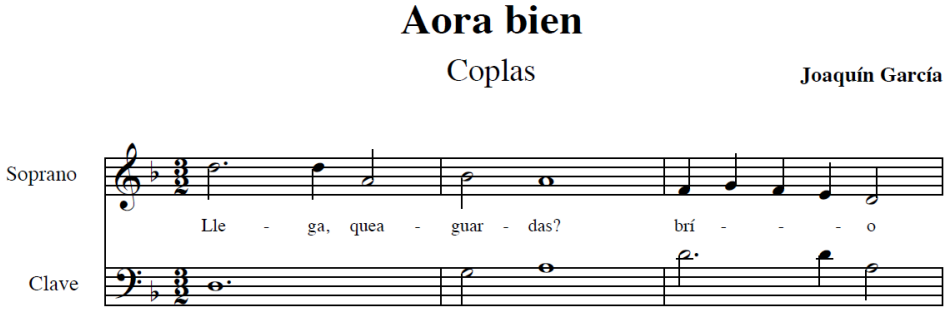
En el anexo 2, al final de este tomo, están todas los facsímiles transcritos en este trabajo.

Figura 5.1 Aora bien si es tan alto




En el proceso de transcripción se pueden perder muchos datos. Es por eso que el intérprete debe tener un ojo en la transcripción y el otro en el facsimil original, que le permita acceder a una parte de la intensión del autor, que es imposible reflejar en la transcripción. Este sería un ejemplo de un sistema de transcripción:

Figura 5.2 Transcripción de Aora bien si es tan alto



En anexo 1 al final de este tomo, están todas las obras transcritas para esta investigación de Joaquín García, de todos los facsímiles mencionados anteriormente.

Se usan técnicas de análisis documental, que darán el rigor científico necesario y nos orientarán hacia las diferentes interpretaciones con el único fin de la transferencia de conocimientos (Pinto Molina, 1989).

Estudio segundo: análisis comparativo de las obras seleccionadas.

Además de las técnicas de análisis documental antes citadas, se utilizan diferentes programas informáticos como editores de notación musical como Finale y Sibelius que sirven para medir y visualizar los ejemplos.

Estos programas también son las herramientas para realizar la transcripción paleográfica.

## 5.3. Estudio primero: transcripción paleográfica

### 5.3.1. Metodología

Lo primero era conocer a los investigadores que habían trabajado a Joaquín García, conocer la notación musical utilizada, conocer las herramientas software ideales para la transcripción, la lírica de la época, la instrumentación y la estética. Escuchar la música existente hasta la fecha y evaluar los criterios de interpretación histórica. Pero antes que nada había que buscar un equipo docente que guiara la investigación.

### 5.3.2. Diseño

En el aprendizaje basado en problemas (García Sevilla, 2008), el alumno se centra en el problema y, a través de ese proyecto, desarrolla las competencias necesarias.

Al igual que en aprendizaje basado en problemas, al inicio de esta investigación no se conocía el fin. Después de diez años, ahora podemos mirar hacia atrás y describir el diseño con un orden lógico, pero el diseño iba surgiendo en función de las orientaciones de los diferentes profesores que dieron soporte durante toda la investigación.

El finno empezó siendo una tesis doctoral. El primer objetivo fue conocer la música antigua canaria. Con Veronique Daniels y Dominique Muller diseñamos la primera fase:

- Buscar a los especialistas en música antigua ibérica.
- Ver la accesibilidad de cada uno y estudiar la posibilidad de una colaboración e incluso una financiación.
- Diferentes universidades/conservatorios

De esta búsqueda seleccionamos a Lothar Siemens como candidato idóneo y Joaquín García como músico a investigar (anexo 7, tomo II). Luego habría que determinar las herramientas y conocimientos necesarios para dominar el estilo.

Después de varios candidatos comenzamos a trabajar con Juan Díaz de Corcuera en Suiza y con Lothar Siemens en Canarias. En el ESMUC Escuela Superior de Música de Cataluña nos ayudaba Albert Romaní—murió el año pasado y Lothar Siemens lo están enterrando mientras escribo estas líneas, por eso le dedicamos in memorian este trabajo, el primer día de febrero de 2017—.

### 5.3.3. Justificación de las corrientes interpretativas seleccionadas

Cuando seleccionamos un investigador van implícitas una serie de decisiones técnicas, estilísticas y estéticas. Un investigador va asociado a un programa informático y a una serie de interpretaciones que puede diferir de otro investigador. En el desarrollo de este capítulo se podrá observar las diferentes tecnologías y opciones de interpretación. Por ejemplo, en las *"Tonadas, villancicos y cantadas de Joaquín García"* de Lothar Siemens, la transcripción del bajo continuo se hace mediante la sugerencia de una armonía, diferente a la que proponemos en este estudio.

Aproximarse a una obra del siglo XVIII con los oídos de un contemporáneo del siglo XXI puede ser una experiencia muy perturbadora —sobre todo para la obra— si no se tiene un mínimo de conocimiento de lo que se está haciendo. Dentro de lo que se puede hacer, existen diferentes formas de aproximarse al autor. Un artista suele acercarse a otro con dos intenciones; calcar su obra para comprender al pionero o buscar fuente de inspiración. Dos ejemplos de lo anterior son el acercamiento que realiza Ennio Moricone en la banda sonora

de la película sobre la vida de Giordano Bruno, y el acercamiento que realiza Alban Berg en su Concierto para violín, donde conjuga la tradición de Bach y la modernidad de Schönberg.

La música barroca es típicamente tachada de "simplista". Vista desde ojos modernos, desde el prisma de Schönberg o cualquier otro teórico moderno, la música parece sencilla. Pero esos mismos críticos que estudian las leyendas del Santo Grial (Spence, 1995) o el "Journal de mes mélodies" (Poulenc, 1939) para inspirarse en su interpretaciones, no se interesan en profundizar en los círculos musicales de Heinrich o Mattheson (Weber, 1997); obedece al sistema de composición del bajo continuo; en vez de hablar de Armonía en el sentido moderno que estableció Rameau, hay que buscar los modelos en los ocho tonos descritos por Nasarre; en vez de echar de menos las síncopas de los compases de amalgama, hay que alegrarse de encontrar ejemplos del "tactus" de Ramos de Pareja, en definitiva, para acercarse a esta música con propiedad, hay que estudiarla con perspectiva histórica. Un símil con la pintura; el cuadro "Santa Catalina de Alejandría" de Caravaggio, no es "simple" porque carezca de referencias surrealistas al subconsciente. Como dice Igor Stravinsky en la obra ya citada "No todo momento posterior a otro en el tiempo significa progreso". Un ejemplo del buen gusto de la época (Cancionero Medinaceli, fuente CSIC):

No es sabrosa la música ni es buena,
aunque se cante bien, señora mía,
si de la letra el punto se desvía;
antes causa disgusto, enfado y pena.
Más, si a lo que se canta acaso suena
la música conforme a su armonía,
en lugar del pesar que el alma cría
de un dulce imaginar la deja llena.

Todos los nombres de investigadores/profesores que surgen en este estudio comparten esta corriente humanista e historicista.

### 5.3.4. Técnicas de análisis documental.

Existen una serie de protocolos a la hora de tratar con documentos históricos. La Junta de Castilla y León publicó en 2011 *"Recomendaciones para la digitalización de documentos*

*en los Archivos"*en las que recoge hacer un estudio minucioso del estado del facsímil y documentar dicho estado.

Al tratar con facsímiles había que realizar una puesta a punto de como se trabaja con estos. El tiempo de manipulación que los investigadores tienen las fuentes es muy corto y debe ser optimizado para evitar trabajos innecesarios a los archiveros, sacándole el máximo partido a esas horas de contacto directo con el patrimonio histórico.

En nuestro caso se debía saber lo que se iba a buscar en la partitura para no estar perdido entre tanta particella, pedirla una a una, e ir determinando el interés que tenía cierta pieza musical en detrimento de otra.

Al ser documentos con trescientos años de antigüedad, había que conocer el manejo de dichos documentos para no dañarlos.

La manera en la que estaban ordenados, las fechas, las posibles descripciones, todo era valioso a la hora de actualizar el catálogo de Lola de la Torre, de cara a facilitar el trabajo a futuros investigadores.

#### 5.3.5. Procedimiento

-Desarrollo del estudio

El punto de partida fue la curiosidad. Saber si Canarias, al igual que resto de pueblos europeos con tradición, tenía un pasado con música antigua. Ya se conocía una parte, pero se ignoraba la cantidad y calidad de la música antigua canaria que permanece olvidada.

1. Fase I

Entrevista con Lothar Siemens. Evaluar las opciones. Seleccionar el autor. Búsqueda del repertorio transcrito hasta la fecha. Búsqueda del catálogo de toda la obra del archivo de la Catedral de Las Palmas; el catálogo de Lola de la Torre —tía de Lothar Siemens—. Selección de las obras no transcritas. Establecer parámetros de selección de las obras con interés especial para el canto.

2. Fase II

Examen de competencias necesarias para realizar el trabajo con Lothar Siemens. Realización de transcripción en finale de la obra "Del ayre del campo". Corrección por parte de Lothar del trabajo realizado.Selección de facsímiles en función de los criterios seleccionados: instrumentación, letra, año de composición, estado de la obra —a veces no estaba completa o directamente se deshacía en las manos del archivero—, relación con la Catedral de Santa Ana, etc.. Esto requería de un trabajo con el archivero y con la Universidad.

3. Fase III

Selección definitiva de los facsímiles. Hubo partituras que no se pudieron recuperar. El archivero planteó si la obra en malas condiciones era de especial relevancia, pero entre los viajes a Suiza y Canarias, en ese entonces, se desconocía al autor lo suficiente como para evaluar la posible trascendencia de esa obra. Solo ese estudio habría imposibilitado este presente estudio.

4. Fase IV

Metodología de la transcripción. Voces con su texto. La armonía era el principal motivo por el que se orientaba nuestro trabajo. El mal hacer de algún copista cansado podría extraviar un compás en medio de una cadencia, y sólo la atención conjunta a todas las voces podría identificar dónde faltaba un compás, o un silencio, etc..

Las coplas se escriben aparte, y muchas veces la melodía estaba inspirada en el primer párrafo. Por lo tanto, para la ejecución correcta de los siguientes párrafos, el intérprete debe conocer la composición, y la composición en esta época se llama Bajo Continuo.

5. Fase V

Bajo continuo. Corrección de la armonía con segundo bajo y con el resto de voces. Emplazar las cifras del bajo continuo en la partitura. Respetar la normas del Urtext para que el intérprete reconozca lo propuesto por el investigador y lo que realmente había en la fuente.

6. Fase VI

Programas informáticos.En 2007 existían dos opciones: Finale y Sibelius. Todo el mundo de la música antigua trabajaba en Finale. En Canarias, en Barcelona y en Suiza, todos trabajaban con Finale debido a que la herramienta estaba más conseguida para este estilo musical. Dominarla y comprenderla iba a dar mucho de sí.

7. Fase VII

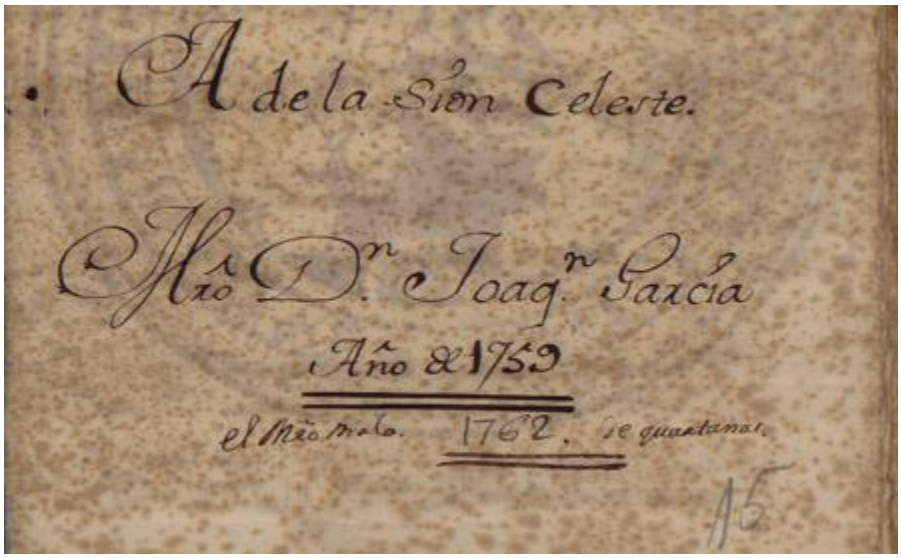
Interpretación y aporte de los intérpretes al trabajo. En 2007 todos éramos estudiantes, los presupuestos con los que nos acercábamos a la obra de Joaquín García eran pequeños. El clavecinista no podía intuir toda la obra a la vista de la partitura, y el cantante tampoco.

Con las primeras interpretaciones fueron apareciendo desarrollos de continuo que cambiaban el aire de la obra. En otras obras la interpretación del cantante hacía cambiar completamente el acompañamiento. La ciencia del bajo continuo hace que un tempo lento se desarrolle muy diferente a un tempo ligero.

### 5.3.6. Fuentes empleadas.

Los facsímiles se obtuvieron del archivo musical de La Catedral de Las Palmas. Primero pidiendo los originales y estudiándolos según los criterios descritos. Se manipulaban con mucho cuidado en busca de detalles como los encontrados por Rafael Cuéllar en la obra del maestro en el año de sus enfermedades:

Figura 5.3 A de la Sión Celeste



En palabras de Rafael Cuéllar:

> *Las cuartanas son un acceso febril casi siempre de origen palúdico. El paludismo o malaria es una enfermedad producida por el parásito del género plasmodium y es trasmitida por mosquitos del género anopheles. Los síntomas que recogen las actas capitulares trascritas también corresponden con los de esta enfermedad: "a ver si con mudanza de aires mejora de cabeza", "dilatada enfermedad", "notorios quebrantos" y "muy quebrantado". Por aquel entonces no había tratamiento eficaz para esta enfermedad y el parásito no se erradicaba, por lo que la enfermedad cursaba con recurrencias por la evolución natural de la misma; enel caso del plasmodium malarie el proceso infeccioso podía durar de 3 a 50 años.*

Estos detalles son a veces imperceptibles en las digitalizaciones y dan mucha información a la hora de realizar un análisis de la misma.

## 5.4. Estudio segundo analítico-comparativo

### 5.4.1. Metodología

Este estudio requiere determinar los criterios por los que se van a examinar a los aspirantes al conservatorio en los grados profesionales, en los cursos de cuarto y quinto de grado profesional y en primero de grado superior. Por otro lado hay que analizar como las obras orientativas hacen al aspirante mostrar su destreza en los criterios que se evalúan. Por último, hay que ver si las obras sugeridas de Joaquín García cumplen con dichos requisitos.

### 5.4.2. Diseño

Analítico porque analiza diferentes obras en función de unos criterios estudiados en la fundamentación teórica (Salzer, 1990). Comparativo porque compara las obras de orientación propuestas actualmente en los conservatorios, con las que se proponen en esta investigación.

### 5.4.3. Criterios vocales e interpretativos

El estudio de la criterios exigidos en las obras del conservatorio nos da una visión general de todo lo que se le exige a un estudiante de canto en las diferentes etapas de su formación. Como el objetivo de este estudio son los alumnos de quinto y sexto de profesional y primero de grado superior, se acotó la búsqueda de dichos criterios en esas pruebas específicas.

#### 5.4.4. Criterios históricos.

En la fundamentación teórica sobre el marco jurídico hay dos enfoques; el técnico vocal, descrito anteriormente, y el salvaguardar y promover el patrimonio autóctono. En este sentido es importante destacar que cuando proponemos una obra de Joaquín García en el repertorio orientativo, no queremos quitar otras obras de Caccini. Queremos demostrar que el repertorio de Joaquín García tiene la misma entidad que la obra de Caccini para ser propuesta a un estudiante que quiere acceder a los estudios de canto en Canarias, con el añadido, de que es música canaria.

#### 5.4.5. Procedimientos

Desarrollo del estudio

8. Fase I

Estudiar toda la normativa relativa a las pruebas de acceso y a las competencias de los conservatorios profesionales y superiores de música de Canarias (fundamentación realizada en la primera parte; fundamentación teórica).

9. Fase II

Determinar los criterios evaluados en esas pruebas. Seleccionar los criterios susceptibles de ser analizados. Por ejemplo, el criterio "música de cámara" no debe ser analizado. La mayoría de música de Joaquín García es música de cámara, por lo que no requiere un análisis. Solo constatar que la orquestación de su música es la exigida. Definir el sistema de ponderación de dichos criterios en cada obra.

10. Fase III

Seleccionar las obras de Joaquín García que van a ser objeto de análisis. Los criterios exigidos ya implican una destreza vocal y una entidad de la obra que la hacen bella. Cuando un compositor mantiene una voz en el agudo durante un tiempo prolongado, lo hace como culminación de una retórica, de una inspiración.

11. Fase IV

Seleccionar las obras orientativas que van a ser objeto de análisis. Seleccionaremos una partitura de dos niveles de interpretación. Uno básico de Arie Antiche y otro de nivel alto, que pueda demostrar que las obras de Joaquín García están a la altura del barroco español. Si bien hasta la fecha, en la propuesta de obras orientativas de los conservatorios canarios, no se propone música barroca española.

12. Fase V

Analizar todas las obras en base a los criterios seleccionados. Diseñar unas tablas de ponderación de tal manera que se pueda puntuar objetivamente cada obra en función de cada parámetro.

13. Fase VI

Comparar las obras de Joaquín García con las obras orientativas. En función de los resultados de la fase anterior, ver si cada criterio se ajusta a cada obra.

14. Fase VII

Conclusiones del estudio. Comprobar si los criterios exigidos en las pruebas se pueden evaluar en las nuevas obras propuestas de manera satisfactoria. Discutir los resultados del estudio con los de otros investigadores.

#### 5.4.6. Fuentes empleadas

Tanto en este estudio como en la fundamentación teórica de este estudio, las fuentes empleadas fueron el Boletín Oficial del Estado, el Boletín Oficial de Canarias, las páginas web de los distintos conservatorios nacionales y los secretarios de los conservatorios de Canarias.

# 6. CAPÍTULO SEXTO: PRIMER ESTUDIO TRANSCRIPCION PALEOGRÁFICA.

## 6.1. Objetivos específicos

1. Estudiar los facsímiles originales
2. Seleccionar las obras definitivas
3. Describir el proceso de transcripción
4. Estudiar la dificultad del texto
5. Identificar el bajo continuo correcto
6. Corregir el bajo continuo con las segundas voces
7. Discutir los resultados

## 6.2. Facsímiles

El primer contacto con la música de García fue a través de los facsímiles. La alegría fue tal, que dio lugar a varios años de trabajo que no han concluido. La relación con los facsímiles obedeció a dos procesos: por un lado el cómo llegar a los facsímiles y por otro lado seleccionar las obras adecuadas para trabajar el canto barroco en Canarias.

El estudio de la música antigua es una ampliación del estudio de uno mismo y su historia. Con las primeras transcripciones de Joaquín García (Querol, 1973) y (Siemens, 1984), se descubre a un gran músico. Con las conversación con Lothar Siemens sobre García se descubre a un gran musicólogo y fruto de estas conversaciones el enlace con el Catálogo de Lola de la Torre. Primero fue encontrar el catálogo y luego seleccionar las obras.

### 6.2.1. Selección de facsímiles originales.

En el mismo trabajo antes mencionado (Izquierdo, 2009) enumeró los trabajos de transcripción conocidos y editados hasta la fecha:

> *…Como lo define Juan Flores Fuentes, Organista y Licenciado en Historia del Arte, Joaquín García es: "…uno de los más destacados músicos españoles del Barroco decadente italianizante imperante en las capillas musicales españolas en su transición*

> *al clasicismo moderado y aún muy influenciado por las antiguas formas modos dela música religiosa en España junto al aragonés afincado en Alicante Agustín Iranzo, Joseph de Nebra... " El trabajo de estudio y trascripción de la obra del maestro Valenciano Joaquín García en la actualidad se limita a los trabajos llevados a cabo por: -D. Miguel Querol Gavalda. -Lothar Siemens Hernandez. -Dña Rosario Álvarez. -Marisa Esparza. -Álvaro Marías. La obra publicada del "maestro", no supera en la actualidad más allá de las treinta piezas, de las casi seiscientas obras catalogadas, no siendo ninguna de ellas "pieza mayor", lo que representa un porcentaje muy escaso de obra transcrita y/o divulgada; este extremo abre unas perspectivas de trabajo enorme sobre la obra de un músico de nuestra tierra que abarca desde el barroco tardío hasta la transición al clasicismo. Entendemos que nos encontramos ante un compositor Valenciano del XVIII de contrastada calidad y con una proyección emergente a medida que se va conociendo su obra y ello, pese o como consecuencia del aislamiento producido por el carácter insular del lugar donde se elaboró y reside su obra escrita. Su trabajo, se ha ido abriendo camino desde el siglo XVIII hasta nuestros días y nos abre una puerta al conocimiento de una obra que no debemos cerrar.*

Faltaría añadir las valiosas aportaciones de Rafael Cuéllar así como algunos trabajos realizados por alumnos de Lothar Siemens y Rosario Álvarez, y los realizados en este trabajo. El material por recuperar es ímprobo y las interpretaciones se limitan a cuatro programas registrados con calidad profesional. Con todo este trabajo quedan por transcribir, ordenar y salvaguardar unas quinientas obras del s. XVIII. De ese reordenamiento deberían aparecer facsímiles de otras piezas que están desclasificadas.

### 6.2.2. Obras de Joaquín García

- Cincuenta y cuatro obras en latín
- Doscientos setenta y siete villancicos al Santísimo
- Diez y nueve de Calenda
- Cincuenta y ocho de Navidad

• Cincuenta y seis de Reyes

• Treinta a la Ascensión

• Cuarenta a Santa Ana

• Treinta y cinco a la Asunción

Se podrían haber utilizado las treinta piezas ya editadas para el estudio del canto barroco en Canarias, pero debido a la urgencia de recuperar todas las partituras, hemos considerado importante poner el acento en las transcripciones, además del enriquecimiento que supone adentrarse en este tipo de investigaciones. Directamente se intenta alentar a los jóvenes estudiantes en una labor de continuidad del trabajo comenzado por Lothar Siemens, en la recuperación de un patrimonio compuesto por facsímiles que actualmente, solo son interpretados y destruidos por las polillas.

En Canarias tenemos suficiente cultura musical para crear una guía de análisis musical propia, como ya lo tienen otras universidades (Cook, 1987), de tal manera que cuando analicemos una pieza de música canaria, la podamos analizar dentro de su contexto.

El objetivo principal de esta transcripción ha sido el canto. Desde la consulta del catálogo (De la Torre, 1964) se empezaban a seleccionar las piezas de tal manera que pudiera representar a todas las voces más relevantes. El catálogo de Lola de La Torre no está ordenado por voces y la mayoría de las piezas no tienen indicación de El registro vocal, por lo que tuvimos que seleccionarla por la instrumentación o incluso por los textos. Las voces más relevantes son las de tenor y tiple, si bien la de alto era la más estimada por García donde encontraba, la mayoría de las veces, su más honda inspiración.

Otro criterio de selección es que los facsímiles estuvieran en buen estado. De las piezas que se seleccionaron al principio, una de ellas se le quedó literalmente en las manos del archivero, Don José Lavandera. El estado de los facsímiles era tal, que al cogerlos, parte se quedó en la mesa y parte en sus manos. Tras un largo proceso se realizó la petición de copia digital de las siguiente piezas:

• E/I-12 Llega, llega al panal. Cantada a solo con dos violines y bc (bajo continuo)
• E/I-17 Hoy el amor fabrica. A dúo y bc.
• E/I-30 Ydra de siete cuellos. Cantada, a solo, con dos violines y bc.

• E/II-5 Ahora bien si es tan alto. Tonada, a solo y bc.
• E/II-12 Cómo se llena en Gozo. Cantada a solo, con corneta, bajoncillo y bc.
• E/II-16 Venid labradores. Cantada a dúo y bc.
• E/II-17 De punta en blanco. A solo con 2 vls y bc.
• E/II-24 Si hoy el amor. Cantada, a solo con 2 vls y bc.
• E/II-28 Ay mi Dios. Cantada a 2 voces con 2 vls y bc.
• E/II-34 Moradores del orbe, venid, a dúo y bc.
• E/XVI-4 Sta Ana es causa de Maria. Cantada a solo con 2 vls, b. y bc.
• E/XVI-6 A oir prodigios de Ana, a 4 v, con 2 vls, b y bc.

Se informó de la no existencia de ningún plan para salvaguardar dicho patrimonio. Para dicho cometido se realizó un proyecto de recuperación de dicho patrimonio, del cual, debido a la negativa de los señores DEAN de la Catedral, no se ha podido llevar a cabo.

En el catálogo del archivo de música de la catedral no se puede entrar. Hay que seleccionar unas piezas y el archivero saca esas piezas para su posterior estudio. Este procedimiento, ralentizó la selección y eliminó la posibilidad de escoger las piezas que tuvieran máxima representatividad en cuanto a forma, instrumentación y calidad de la misma.

El mismo catálogo de Lola de la Torre, era de difícil acceso, debido a que está publicado en una revista (De La Torre, 1964) de la cual no existen ejemplares. Por lo que se requiere del consentimiento de los archiveros para llegar a dicha información. Para dicho consentimiento se necesitan permisos de investigador del centro de investigación del que se proceda (Ver Anexo 15). Si bien la Schola Cantorum Basiliensis emitió los permisos, este trabajo de transcripción no ha sido presentado en ningún organismo académico para su evaluación.

Tanto el archivo de la Catedral como el museo canario tienen sus contratos de cara a asegurar un buen uso del material que sale del museo (Ver Anexo 16). Por dicha razón no se ha podido comentar ni los facsímiles ni el catálogo, ya que prohíben expresamente la publicación parcial o total de dichas imágenes.

Antes de García, regentaba la Catedral el maestro Durón (1653-1731) quien, debido al nuevo estilo de García, mantenían ambos algunas discusiones (Siemens, 1984). Las acaloradas discusiones eran también con los propios músicos de la catedral. Joaquín traía

de Valencia el estilo italiano y la introducción de violines y oboes, y esto, no acababa de gustar a los músicos de la Catedral que recibían con recelo cualquier distancia del "stilo antiquo".

En la selección realizada no se ha escogido ninguna obra en "stilo antiquo" que corresponden básicamente con las escritas en latín, precisamente porque el tratamiento de la voz no es tan exigente como en el nuevo estilo. Es por eso que se han seleccionado, sobre todo, Cantadas, porque es en esa forma musical donde García hace trabajar de una manera cuasi-instrumental a la voz.

Otro criterio de selección fue por estar dedicados a Santa Ana, patrona de la Catedral, siendo recibido con mucho entusiasmo por los miembros del archivo.

El registro de voz fue uno de los parámetros de las piezas seleccionadas. A pesar de no haber encontrado referencia alguna en el catálogo, supimos seleccionar todas las voces posibles.

#### 6.2.3. Orquestación

En algunas obras, en el catálogo, se describía el registro de voz tenor, alto, tiple, sin embargo, en otras piezas no había ninguna referencia. Se buscó si existía alguna tendencia para acompañar un tipo de voz con un tipo de instrumentación, por ejemplo, violines con soprano. De esa manera, aunque el tipo de voz no estuviera descrito, se podría acceder a través de la instrumentación. La muestra no fue suficiente para determinar si existe esa tendencia. Este estudio se podrá concluir cuando se recupere todo la obra de Joaquín García. Tipo de voces, instrumentos y coro.

### 6.3. Selección definitiva

Los criterios evaluados anteriormente arrojan la siguiente selección:

Villancicos:

• A oír prodigios de Anna. • De punta en blanco.

Tonada:

• Ahora bien, si es tan alto.

Cantadas:

• Ay mi Dios. • Llega, llega al panal. • Venid labradores • Ydra de los siete cuellos. • Si Anna es causa de María. • Como se llena en gozo • Hoy el Amor fabrica.

El procedimiento seguido en esta transcripción surge de la formación de mis maestros: Dominique Muller, Veronique Daniels y Federico Sepúlveda, así como la ayuda de Juan Díaz Corcuera, Joan Boronat y Lothar Siemens. Es la fusión de varios procedimientos.

La notación de la blanca es la utilizada por Joaquín García, si bien, en algunos casos hay que realizar complejos cálculos para entender sus anotaciones particulares. Dichas anotaciones impiden llegar al significado completo de lo que García esperaba del intérprete hasta que toda la música suena conjuntamente. Es en ese momento donde el sentido común, el oído y el conocimiento del estilo, nos lleva al resultado final. Una vez entendidas las anotaciones el trabajo se iba simplificando, en la medida que dichas anotaciones personales se encontraban en otra pieza musical. Casi toda la teoría necesaria para llegar a esta transcripción se ha sacado de la Escuela de música según la práctica moderna (Nassarre, 1723).

Las transcripciones realizadas por Querol o Siemens tienen un continuo realizado. En esta edición crítica se ha preferido invitar al intérprete del continuo a una pequeña labor de investigación, evitando completar los acordes perfectos, para insinuarle al músico, que en la música antigua como en el jazz, lo mejor, es lo que no está escrito.

No es una cuestión de falta de ilusión por el trabajo de desarrollo del bajo continuo ni por falta de conocimientos. Después de cuatro años de bajo continuo en la Schola Cantorum Basiliensis, bajo la tutela de Hans Peter Weber y Giorgio Paronuzzi, el aprendizaje nos lleva siempre al mismo resultado; el mejor desarrollo del continuo está siempre por llegar y, en cualquier caso, siempre es distinto y distingue al músico con oficio del que no lo tiene y sobre todo, su buen gusto. Una semana de estudio de la regla de la octava de un pianista experimentado, será suficiente para obtener un acercamiento propio desarrollo del continuo (Dandrieu, 1718).

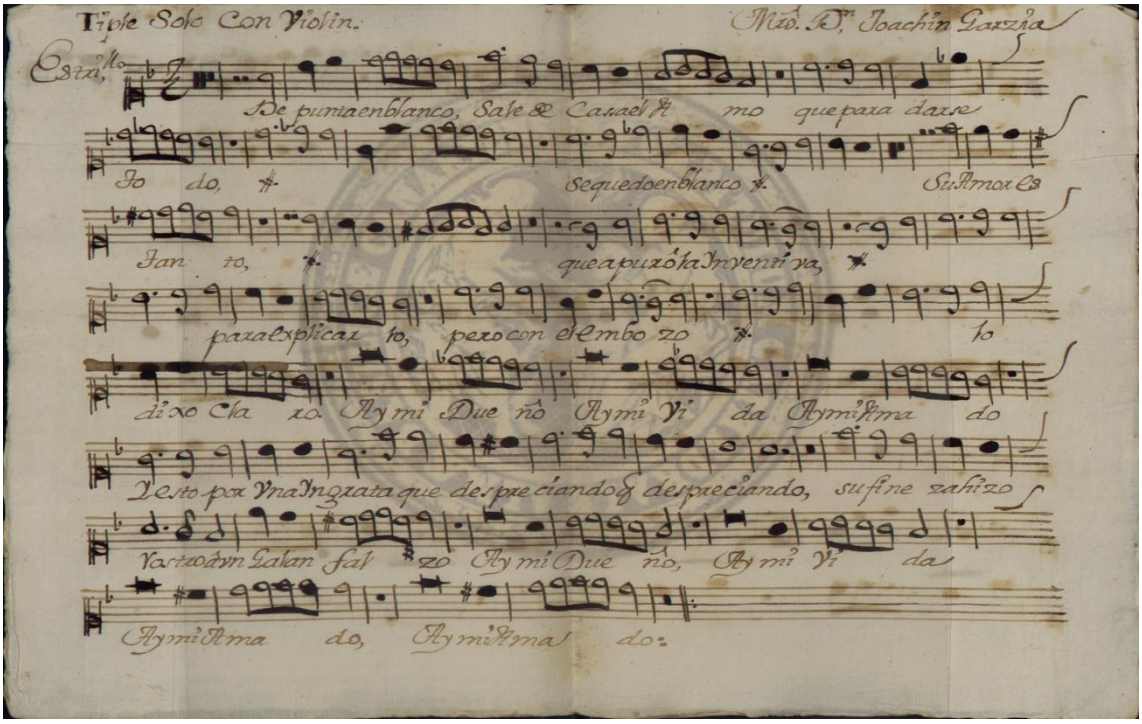
## 6.4. Descripción de la transcripción

Las transcripciones están dentro de las directrices de la metodología descrita anteriormente; Urtext fundada sobre las fuentes, libre de adiciones o alteraciones posteriores, que se acerque lo más posible a las intenciones del compositor.

Con esta filosofía se ha realizado el trabajo ingente de transcribir estas 11 obras, con la humilde aspiración a que algún día sean tenidas en cuenta por los profesores de canto.

A la vista de la imagen siguiente, la voz de solista de "De punta en blanco", se resaltan las siguientes características del facsímil:

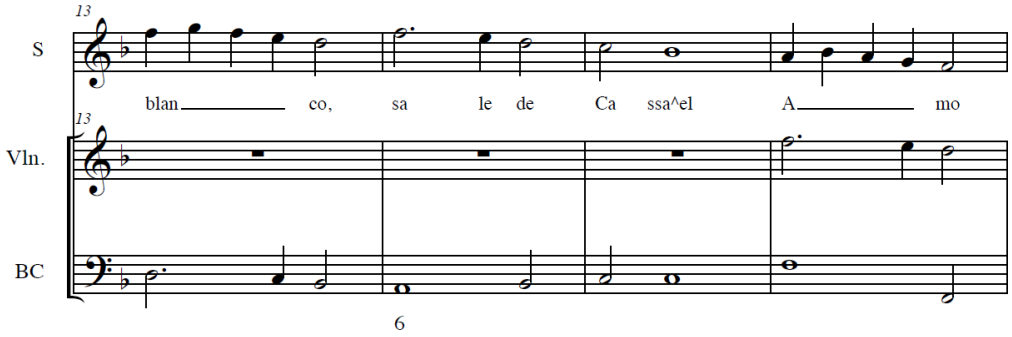
Figura 6.1 De punta en blanco




Cada voz está en su clave por lo que, con este trabajo cada intérprete puede leer la música en la clave en la que está acostumbrado, evitando la necesidad de trasponer do en primera, tercera y cuarta, fa en tercera, claves altas transpuestas, etc.. Con la imagen anterior y su transcripción —en la imagen siguiente— se puede entender la transcripción, teniendo una idea más exacta de los fraseos.

El símbolo que aparece después de la indicación de do en primera y el si bemol como única alteración, es el 3 del tempus perfectus. Se debe ir al tempus perfectus de Zarlino y a la regla de "brevis ante brevis perfecta est" y no interpretarlo como un tres por ocho (3/8). De esta manera podemos comprender tanto el color que se produce a nivel de Breves y Semibreves como el "note nere y note bianche" del Stilo nuovo Italiano.

Figura 6.2 Extracto de transcripción de "De punta en blanco"




Ante este facsímil se elaboró una estrategia concreta, que nos evitó el trabajo repetitivo. Se debe conocer bien el trabajo y el programa informático para evitar errores iniciales que echen nuestro trabajo de varias horas por tierra. Por todo ello, se crea una metodología concreta para afrontar con éxito el trabajo de una manera eficiente y grata delante del ordenador personal.

El primer paso es el conteo de compases. Los copistas se suelen despistar y, si no se cuenta el número de compases, se corre el riesgo de solapar las voces. La matemática básica de Pitágoras estuvo en el principio y está en el final de la transcripción.

El objetivo de esta transcripción no es modelar metodologías de transcripción de música antigua. El objetivo principal es recuperar un material que pertenece al olvido y ponerlo a disposición del estudiante y profesorado de canto de interpretación de la música antigua con criterios históricos. Eso sí, la transcripción está basada en años de experiencia en la interpretación de la música antigua, así como en todas las transcripciones realizadas durante cuatro años en la Schola Cantorum Basiliensis bajo la tutela de Dominique Muller y Veronique Daniels, pertenecientes a todos los períodos de la música y las corregidas por Lothar Siemens, basadas en música española del s. XVIII.

Una de las complejidades que encontramos fue la de encajar las diferentes coplas con su texto, dentro de una misma melodía. En el siguiente punto veremos como hay que conocer bien el estilo para poder improvisar notas por el propio texto.

## 6.5. Voces con su texto

El siguiente paso importante es el tratamiento de las voces. La música es instrumental y vocal y, aunque instrumentos y voces compartan protagonismo en esta música, a la hora de distribuir en la partitura las notas musicales, es importante prestar atención especial al devenir de las voces.

En este apartado veremos algunos ejemplos sobre el tratamiento del texto en las transcripciones.

Las voces están asociadas a un texto, que es una guía constante en las particellas de bajo continuo. Cada momento musical que García considera importante lo marca con una palabra del canto, como en todos los íncipit y cadencias.

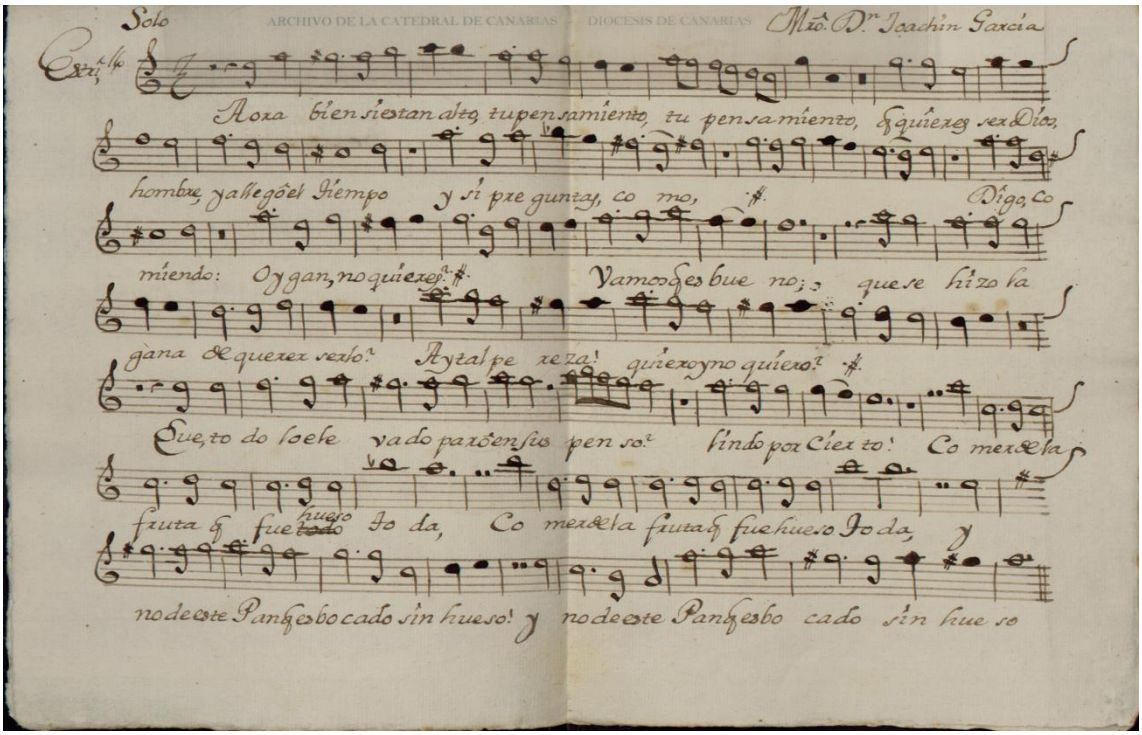
El texto es un distribuidor automático de compases. A pesar de que las agilidades de los violines en ciertos momentos, pueden aumentar el tamaño del compás, lo más sencillo es empezar por escribir las voces con sus textos, y luego ajustar los compases donde las filigranas de los instrumentos amplíen el tamaño natural de los compases.

Además, dependiendo de la forma musical, si hay da capo o hay estribillo y coplas, se puede tomar la decisión de si imprimir todas las coplas en una misma partitura, con lo que sugerimos al intérprete una colocación correcta de los textos, o si preferimos poner todas las coplas en forma de poema, al finalizar la música, dejándole un poco de libertad al intérprete y respetando las formas correctas de la partitura.

### 6.5.1. Ahora bien si es tan alto

Ejemplos como "*Ahora bien si es tan alto*" al Santísimo Sacramento, Tonada sola. Año de 1740.

Figura 6.3 Aora bien si es tan alto solo




*Ahora bien si es tan alto tu pensamiento,*
*Que quieres ser Dios, hombre, ya llegó el tiempo.*
*Y si preguntas ¿cómo? Digo comiendo.*

*Oigan, ¿no quieres?*
*Vamos que es bueno.*
*Ay tal pereza quiero y no quiero que todo lo elevado paró en sus…pensó.*

*Lindo por cierto comer de la fruta que fue hueso toda.*
*Y no d'este Pan que es bocado sin hueso.*

*Coplas*
*Llega ¿qué aguardas? brío.*
*No ves que del mesmo, Dios, te convida, y dice: Vamos comiendo*
*¿Oigan, no quieres? Vamos que es bueno!*
*¡Ay tal pereza! quiero y no quiero, Lindo por cierto.*

*Come ¿qué esperas? digo: mira un Cordero,*
*Bellísimo, y ¿ no puede estar más tierno?*
*¿Oigan, no quieres? ¡Vamos que es bueno!*
*¡Ay tal pereza! quiero y no quiero, Lindo por cierto.*

*Oye ¿qué dudas? Otra: si es Temor, eso,*
*¿ sabe que es muy descaso llegar temiendo?*

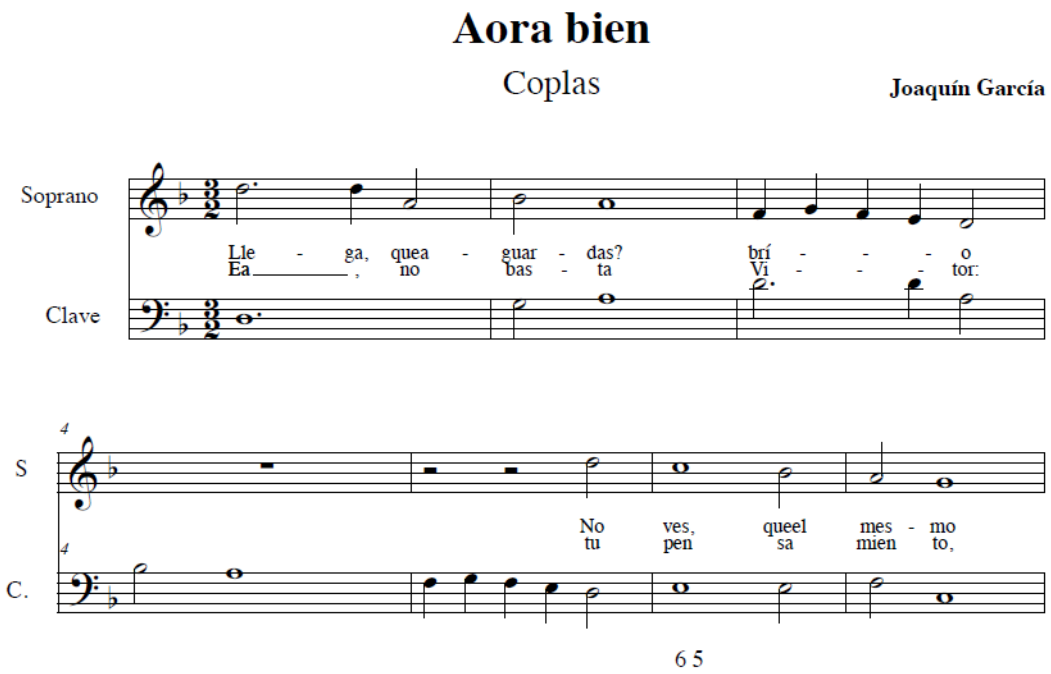
*¿Oigan, no quieres? ¡Vamos que es bueno!*
*¡Ay tal pereza! quiero y no quiero, Lindo por cierto.*

*¿Alto lo digo? Vaya: Mira que temo,*
*¿es esa, Cobardía, falta de miedo?*
*¿Oigan, no quieres? ¡Vamos que es bueno!*
*¡Ay tal pereza! quiero y no quiero, Lindo por cierto.*

*Ea, no basta Vitor: tu pensamiento, no es ser Dios,*
*pues no buscas tan fácil medio.*
*¿Oigan, no quieres? ¡Vamos que es bueno!*
*¡Ay tal pereza! quiero y no quiero, Lindo por cierto.*

Ejemplos como el anterior implican cinco coplas con la misma música. En este caso concreto hemos preferido imprimir varias de las coplas de manera independiente, para darle al intérprete la posibilidad de escribir sus variaciones.

Figura 6.4 Extracto de la transcripción de Aora bien

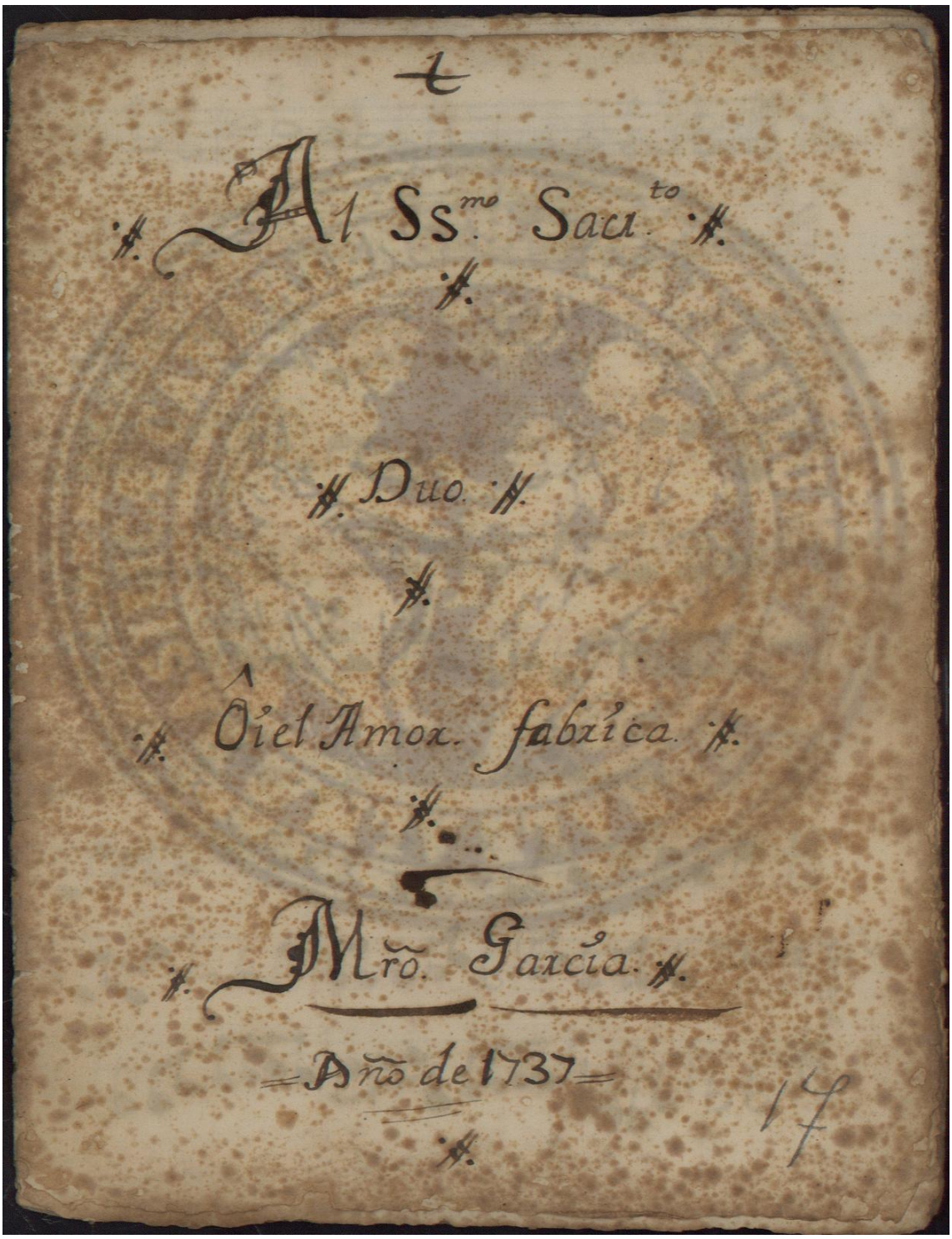



La figura retórica más antigua es la repetición. Desde Platón, pasando por la Retórica de Aristóteles hasta los comentarios sobre retórica cartesiana de Manuel García hijo, la repetición, sobre todo en música, debe expresarse con la intensión que lleve implícita el texto o la música. Cuando se repite una frase musical, lo correcto en el barroco y en todos los estilos que han heredado del mismo, es ornamentar o glosar (Ortiz, 1553).

### 6.5.2. Hoy el Amor fabrica

En "*Hoy el Amor fabrica*" al Santísimo Sacramento, año de 1737, dúo, sin embargo, el texto debe ir colocado sin repeticiones musicales.

Figura 6.5 Oi el amor fabrica



*Hoy el Amor fabrica*
*dulcísimo un panal*
*y haciendo franca su mesa*
*se ostenta liberal.*

*Sin distinción convida*
*pues sabe agasajar*
*a todos cuantos llegan*
*con gracia singular.*

*Pues venid, pues llegad*
*a comer, a gustar,*
*Que es largo el convite*
*y suave el manjar.*

*Mas tenéis que advertir*
*que hay que reparar*
*que es dulce y amargo*
*Vida y muerte da pues*
*como es tan suave Jesús qué será?*
*que el que come en gracia*
*dulce lo hallará*
*luego si está en culpa*
*amargo será.*

*Para llegar a la mesa*
*es preciso reparar*
*el hombre que a tal convite*
*venga con gala nupcial.*
*No tema si llega en gracia*
*y prometo le sabrá a tan dulce*
*que lo coma sin su apetito saciar.*

Vemos como la metáfora *"gala nupcial"* hace referencia al celo con el que la orden agustina exige la máxima pureza para recibir el santísimo sacramento.

### 6.5.3. De punta en blanco

"*De punta en blanco*" al Santísimo Sacramento. Villancico solo con violín. Año de 1742

Estribillo

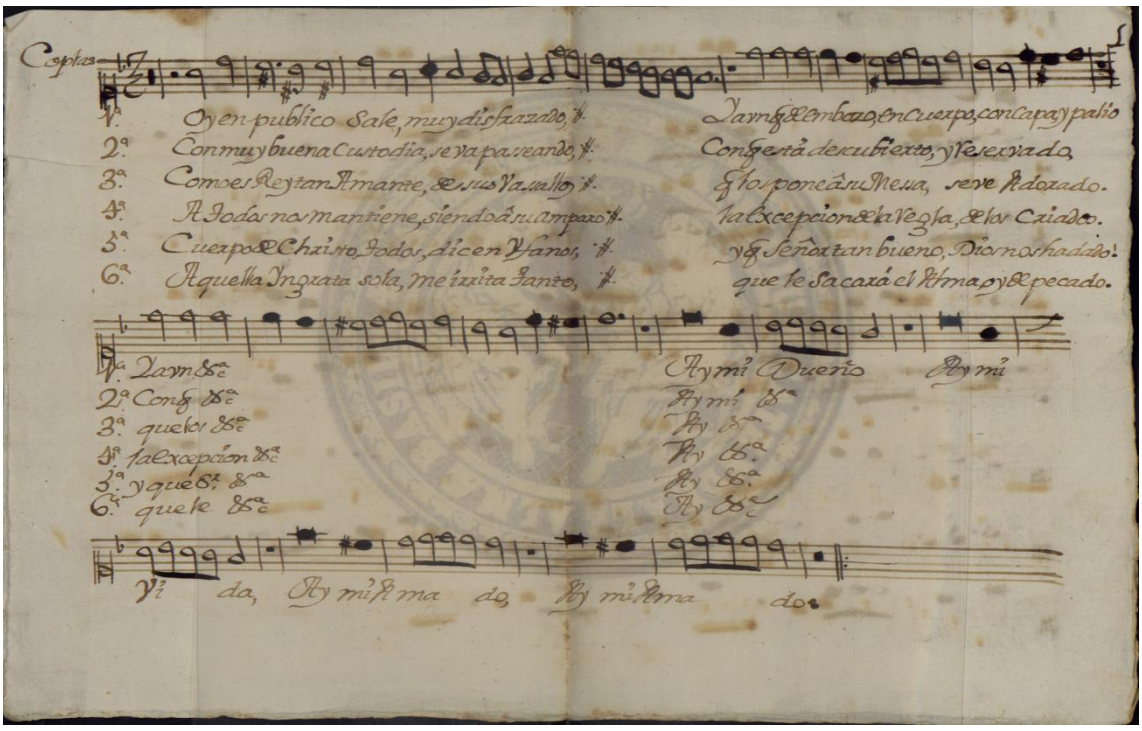
*De punta en blanco, sale de Casa el Amo*
*que para darse todo se quedó en blanco.*
*Su Amor es tanto*

*que apuró la Inventiva para explicarlo,*
*pero con el embozo lo dixo Claro.*
*Ay mi Dueño Ay mi Vida Ay mi Amado*
*Y es por una Ingrata que despreciando,*
*su fineza hizo rostro de un Galán falzo.*

Coplas

*Hoy en público sale, muy disfrazado,*
*Y aunque de embozo en Cuerpo,*
*con capa y palio.*

Figura 6.6 Oy el amor fabrica Coplas




En piezas como la anterior se deja solo una copla en la partitura y se le colocan el resto de las coplas a continuación.

La metáfora "*nupcial*" se convierte en continuada al seguir haciendo referencia a la pureza; "*De punta en blanco*".

### 6.5.4. Moradores del Orbe venid

"*Moradores del Orbe venid*" al Santísimo Sacramento Villancico a dúo Año de 1745

Estribillo

*Moradores del Orbe venid*
*veréis el lucir, veréis el brillar*
*de un galán que hoy al hombre*
*se ofrece en carne sustento dulzura y manjar.*

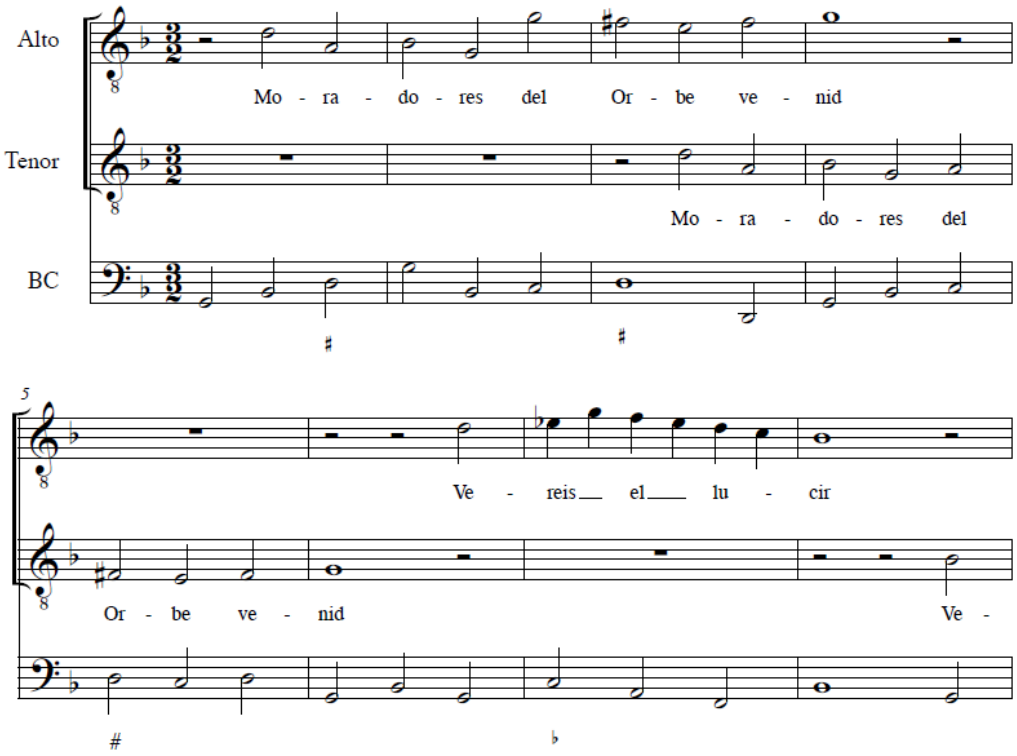
*Venid presurosos, venid llegadle a gustar*
*hallaréis si con fe le comiereis*
*una eterna vida por siempre jamás.*

Coplas

*Es rojo clavel y tan singular*
*que con sus matices excede al coral.*
*Es ardo pulido es tan sin igual*
*que por lo gracioso digno es de admirar.*

*Es terso jazmín tan casto*
*que da pureza a los cielos, suavidad al mortal.*
*Es divino amor y puro cristal*
*hermosos lucero rayo celestial.*

Figura 6.7 Moradores del Orbe




## 6.5.5. Venid Labradores al Santísimo Sacramento

En las obras a dúo, se aconseja escribir primero una voz, para luego pasar a escribir la segunda voz, que suelen estar marcadas por terceras y sutiles cambios en el texto, de manera que se ahorra mucho tiempo, evitando entrar de nuevo toda la melodía o todo el texto.

Hoy en día los editores ya tienen este tipo de tareas automatizadas, por lo que con una abreviatura de teclado se consiguen realizar los procesos de manera ágil.

Venid Labradores al Santísimo Sacramento. Cantada a dúo. Año de 1742.

*Intro*

*Venid Labradores,*
*acudid Zagales,*
*Y en un grano haréis,*
*Cosecha muy grande,*
*Venid presurosos*
*acudid amantes, amantes,*
*que el Pan de los Cielos*
*Oy (hoy) se da de Valde,*

*Area*

*Pues yo con Amor,*
*Pues yo con Temor,*
*a él llegaré te recibiré*
*pues Vida hallaré*
*pues Muerte hallaré*
*en este Manjar,*
*A él llegaré*
*te recibiré*
*pues Vida hallaré*
*pues Muerte hallaré*
*en este Manjar,*
*Aunque mi Esperanza,*
*Aunque mi Confianza,*
*Amor dificulta Amor*
*la hace Adulta*
*pues la Muerte oculta*
*pues la Vida oculta*
*el Sagrado Altar*
*pues la Muerte oculta el Sagrado Altar.*

*Recitativo*

*¿De dónde Pan tan nuevo habría venido?*
*Desde el Cielo Amor sólo le ha traído*
*¿Y cuál, la tierra donde fue Sembrado?*
*En Tierra Virgen, limpia y sin pecado*
*¿Quién sembró Pan tan fino?*
*Solamente el espíritu Divino*
*¿Y qué tanto sustenta?*
*Al Sano para Siempre alimenta,*

*…PERO… Oh Diversa Suerte…*
*para Siempre al enfermo da la muerte:*
*porque en él con primor, se mira unida,*
*con términos diversos, Muerte y Vida.*

En este caso el dúo es de voces femeninas. Encontrar faltas de ortografía no es incorrecto en este apartado, ya que se ha copiado literalmente el texto de la fuente, sin actualizar nada. Se pretende que sea una fuente para los investigadores filólogos, pues encontrarán más de una riqueza en estas fuentes. Lothar Siemens ha preferido copiar el texto actualizado.

### 6.5.6. Oh soberano augusto Sacramento

"*Oh soberano augusto Sacramento*". Al Santísimo Sacramento. Cantada sola con violines. Año de 1744.

*Oh soberano augusto Sacramento,*
*Alto admirable místico portento,*
*antorcha superior, Sol de justicia,*
*cuya luz siempre al hombre le es propicia.*

*Y llena el cielo y tierra de fulgores,*
*desde esa breve esfera de candores,*
*con que al ángel más luces le acrecientas,*
*y las sombras de culpa al hombre ahuyentas.*

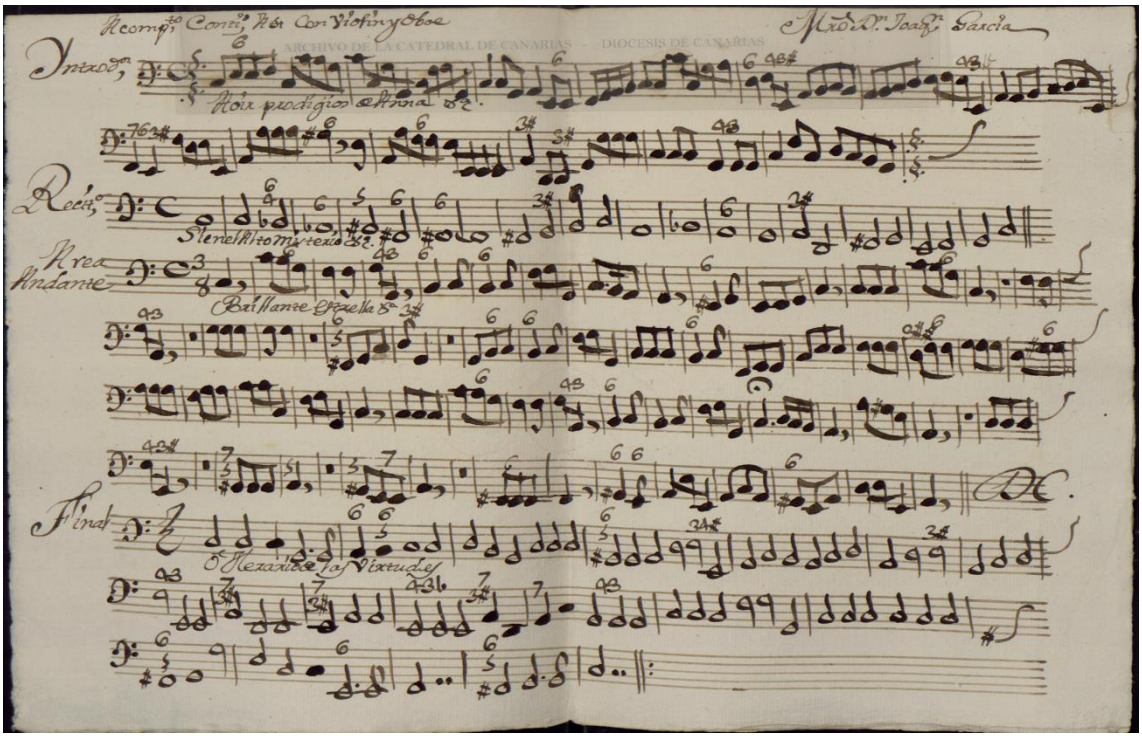
*Ay, sacro esplendor en cuyo mirar,*
*se mira flechar benigno el amor*
*Y en dulce ardor que amante respira,*
*piedades conspira el divino Sol.*

Siempre que se quiera glosar en las repetidas coplas, se debe hacer en función de las reglas del bajo continuo.

## 6.6. Bajo continuo

Al principio fue el bajo continuo. Como se puede verse en la siguiente imagen, la partitura del acompañamiento ya tiene todas las indicaciones de la forma musical. El intérprete y creador de esta música, la interpretaba desde un guión donde lo iba anotando todo. Ese guión es la parte del bajo continuo. Es lógico, que la visión más global de la obra se tiene desde esta particella, y que se aconseje la acometida de la obra desde este prisma. Primero, desde el recuento repetido de los compases, podemos intuir la forma musical, los períodos, las cadencias, los diálogos entre instrumentos, sin ni siquiera haber ojeado los otros instrumentos. Es por eso por lo que se considera la opción de empezar por el bajo continuo la más adecuada.

Figura 6.8 Bajo continuo de "A oír prodigios de Anna"



Hay momentos donde la voz tiene una alteración contraria a la indicada por el bajo continuo, en ese caso, se tiene que apelar al oficio, al dominio del estilo, y al buen gusto (Bukofzer, 1986). No todo se escribía en esta época, y se dejaba al buen oído del cantor el hacer una alteración u otra en función de lo que pasara en el continuo. Es decir, los cantores de la Catedral obedecían más a lo que escuchaban en el acompañamiento del órgano o el clave, que lo que algún copista, sin mala fe, había errado en una de sus transcripciones. Uno de esos ilustres copistas y cantante fue Mateo Guerra (1735-1791), alumno aventajado de Joaquín García (Molina, 1999).

Una vez que se tenían localizadas las hemiolias y los puntos críticos de la pieza, se procedía a la resolución de conflictos. Si en un punto no estaba claro el continuo, se analizaban los instrumentos o las voces para ver si, como pasaba en la mayoría de las ocasiones, el continuo quedaba resuelto. El recuento de compases tenía que dar el mismo resultado en todas las partituras y, en muchas ocasiones, había que imaginar la tinta que faltaba o interpretar algún despiste del copista. Esta situación suponía muchos dolores de cabeza hasta lograr encajar todo el engranaje de la pieza. Sin la intuición y el conocimiento necesario, habría sido muy difícil imaginar la intensión de García en algunos puntos clave.

### 6.6.1. Corrección de la armonía con el segundo bajo

Una vez que el bajo está escrito con las voces, se procede a escribir el segundo bajo como corrección del primero y al mismo tiempo, corrección de la armonía de las voces. Este procedimiento suele ser sencillo porque el segundo bajo suele utilizarse para matizar el primero. En forma de color, ritmo e intensidad va apareciendo el Fagot o el Violone, para dibujar la intensión de García en cada pieza musical.

### 6.6.2. Resto de voces.

El siguiente paso es colocar el resto de las voces, controlando la correcta armonía o disonancia. Algunos errores de copia surgen en cada uno de estos pasos y, en algunos es resuelto de inmediato, pero en otros no es posible resolverlo hasta el día siguiente, a la visión de toda la pieza en su globalidad.

### 6.6.3. Emplazar las cifras del bajo continuo

Al principio fue el bajo continuo y al final también. Escribir el cifrado del bajo continuo al final tiene dos ventajas; permite identificar el acorde perfectamente y estudiar y repasar la pieza verticalmente para corregir errores. También nos permite delimitar los sistemas de compases para que los emplacemos dentro del folio, con una distribución concreta.

Uno de los errores de las versiones anteriores es la poca sensibilidad que se ha tenido con los intérpretes. Cuando para una pieza de 102 compases, obligamos al acompañante a utilizar 25 folios, lo estamos condenando a reescribir la pieza o a trabajos manuales poco ingratos.

## 6.7. Interpretación y aportes de los intérpretes

En la edición definitiva no se pretende superar las ediciones musicológicas realizadas anteriormente, y se piden disculpas de antemano por si se pudiera herir la sensibilidad de algún musicólogo. Lo que sí se pretende es tener una versión práctica de la música. Es por eso, por lo que este último punto quede para ensayar la música y hablar con los intérpretes. Es increíble lo que se aprende hablando con los músicos y pidiéndoles su opinión acerca de la colocación de los texto o sobre el emplazamiento de los instrumentos en la partitura. Cada instrumentista dará su propia opinión y en justo equilibrio de peticiones surge un modelo de edición que se considera el más adecuado para la interpretación práctica.

En la interpretación de parte del repertorio de esta investigación, el organista y correpetidor fue Joan Boronat Sanz, en octubre de 2010, como pueden ver en el programa anexo 6 (Tomo II).

En su tesina de final de Máster, también en la Schola Cantorum Basiliensis titulada *"Aspectos de la interpretación y estilo en la praxis del bajo continuo en el repertorio ibérico barroco. Volumen I"*, realizada un año después de su visita a Canarias, constituye, como el propio autor la define un *"cuaderno de artista"* y es un complemento perfecto para poder interpretar la música que se presenta en esta investigación.

## 6.8. Instrumentos de análisis: programas informáticos

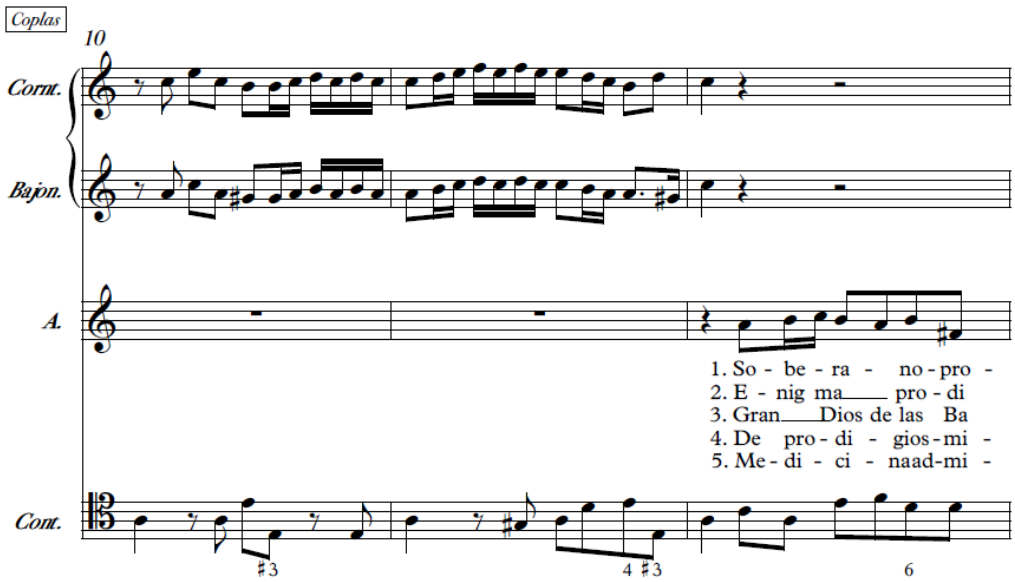
El instrumento de análisis y medida principal ha sido el programa Finale, en su versión de 2007. Finale, como su propia página web lo define, *creado por MakeMusic Company, es uno de los programa de notación en el mercado más grandes, más respectados y más ampliamente usado del mundo.*

Componer, arreglar, enseñar y compartir música en todos los formatos actuales, es su función principal.

Explicar el procedimiento para la introducción de datos depende, en gran medida, del programa informático utilizado. Finale y Sibelius. cada uno ofrece una serie de prestaciones diferentes. No se ha creído conveniente describir el procedimiento de entrada de datos, así como edición de los documentos, porque se sale del objetivo de este trabajo de investigación.

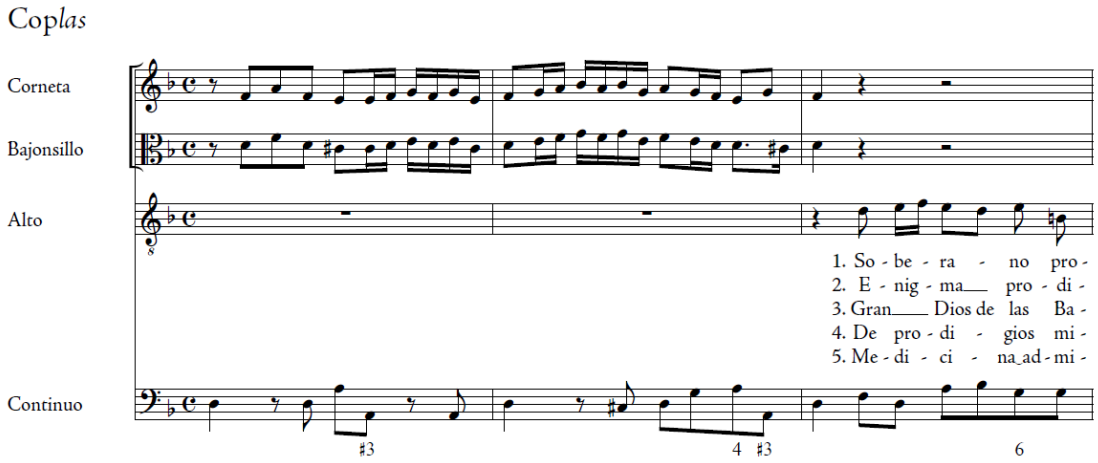
La idoneidad de un software u otro viene dado por los resultados. A continuación vemos el resultado de una transcripción en Sibelius.

Figura 6.9 Muestra de transcripción en Sibelius



Los pequeños detalles marcan la diferencia. El tipo de fuente al que está acostumbrado el músico especializado en música antigua es el de la figura siguiente, en el que se ha utilizado el programa informático Finale 2007. La colocación del cifrado de bajo continuo es más precisa en Finale. En la imagen superior del programa Sibelius en todos los compases donde aparece la tercera sostenida #3 (indicación que hace referencia al acorde mayor, en ambos casos La Mayor), dicho #3 casi se une a la plica de las corcheas.

Figura 6.10 Muestra de transcripción en Finale




En Finale las cifras están mejor colocadas, sin solapamiento y los tipo de letra no están deformadas.

Añadir a los criterios anteriores, los criterios editoriales de las empresas especializadas. Siempre se deciden, como en el caso de este trabajo, por Finale.

En este trabajo se utiliza, por un lado, como herramienta de medida. Por ejemplo, si una voz tiene un forte o un salto de octava, esta herramienta permite visualizar o editar la partitura para tal fin. Por otro lado, se utiliza como herramienta de transcripción y notación musical.

## 6.9. Resultados

El primer resultado fue el catálogo. Conseguir el catálogo era la primera llave que abriría el acceso al resto de puertas. Se estudió todo el catálogo y se seleccionaron las piezas que se consideraron clave para estudiar el canto barroco en Canarias.

Después de muchos procedimientos y cartas de recomendación (anexo 6 Tomo II) con la Catedral de Las Palmas, y fruto de esta investigación, se consiguieron 100 páginas de facsímiles originales para su estudio (anexo 2 Tomo I).

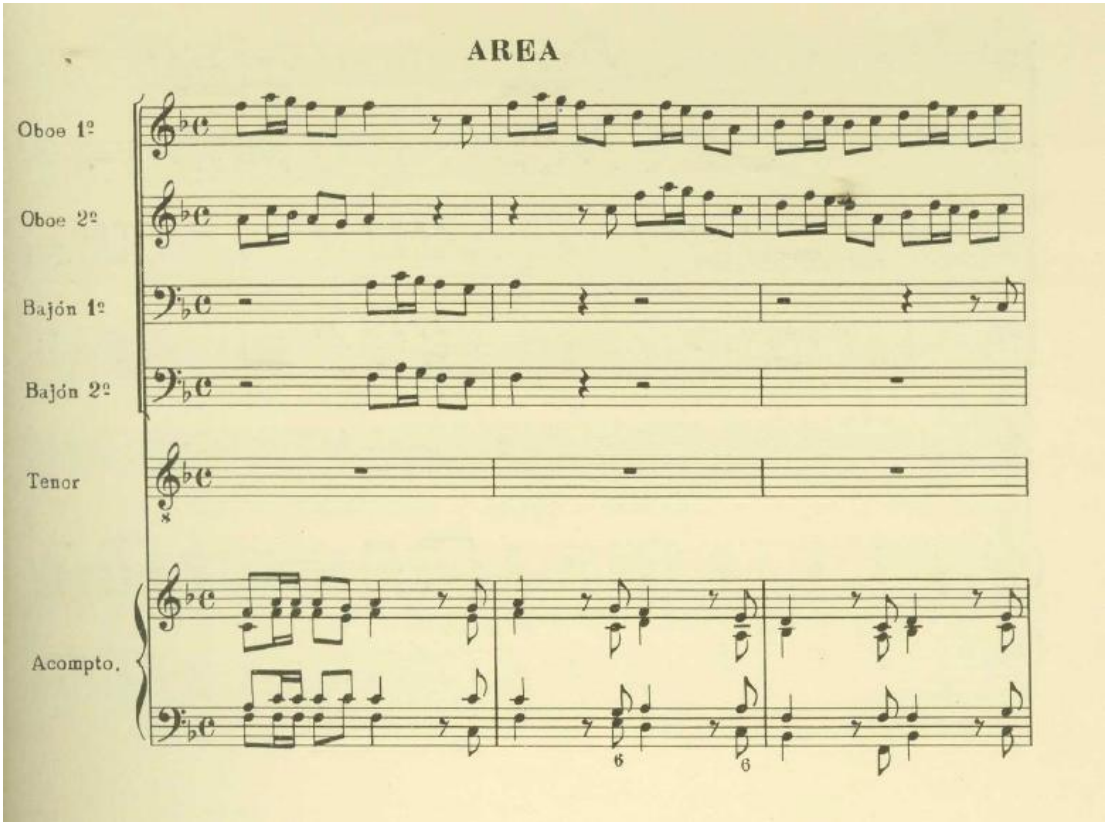
Se define el método realizado de la transcripción y se matiza la importancia que debe tener el texto en este tipo de repertorio vocal.

Corregir los errores del copista comparando las diferentes líneas que definen la armonía.

## 6.10. Discusión de los resultados

En las primera transcripciones de Miguel Querol Gavaldá;*"Música Barroca Española, Vol. V: Cantatas y Canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760). CSIC - Instituto Español de Musicología. Barcelona. 1973"*, el investigador busca el tratamiento de instrumentos de viento en el barroco español, como pueden ser el oboe y el bajón.

Figura 6.11 Extracto del Majestuosa Arquitectura

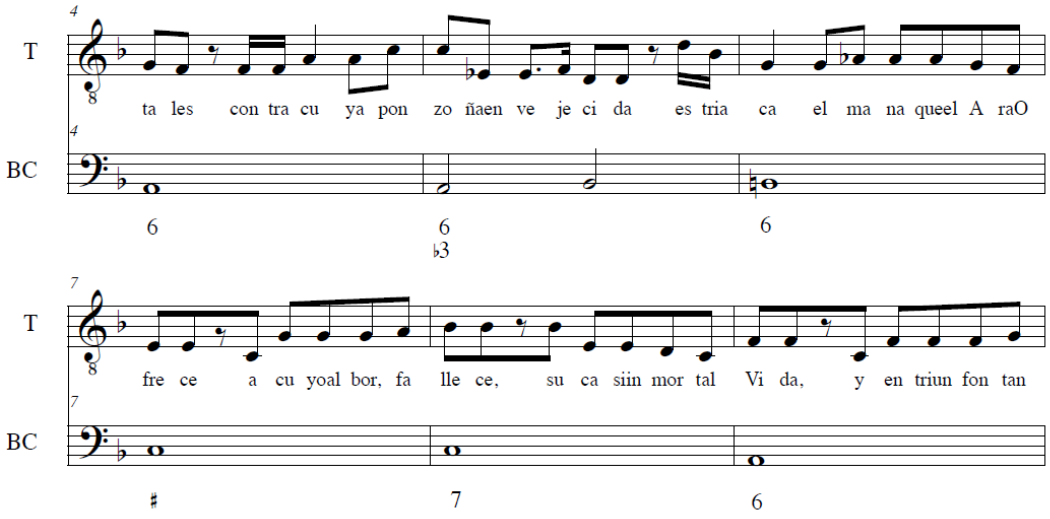


El desarrollo del bajo continuo está realizado, como comentamos en el apartado anterior, es una sugerencia. El continuista nunca lee exactamente lo que sugiere el editor. Lo tomo como una referencia a ser interpretada. Si los músicos que interpretan la partitura están más especializados en la época y en el autor que el propio editor, surgirán una serie de diferencias entre lo planteado en la partitura y lo ejecutado finalmente.

Nuestra versión es más cercana a la fuente original, se evita, en la medida de lo posible, añadir información distinta de la original, conscientes de que el interprete de bajo continuo está, en la mayoría de los casos, más especializado en interpretar esta música que el propio editor.

Como se puede constatar, en nuestra versión no hay desarrollo del continuo:

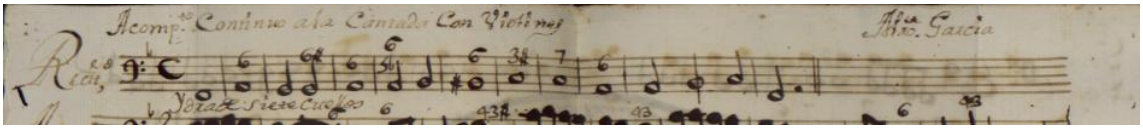
Figura 6.12 Bajo continuo sin realización




Tanto en el caso de la transcripción de Querol como en la propuesta en esta investigación, en facsímil es el mismo. No hay desarrollo de la mano derecha del bajo continuo.

Concretamente en *"Ydra de los siete cuellos"* correspondientes a la transcripción anterior, como el facsímil siguiente, el bajo continuo es una cifra y una nota:

Figura 6.13 Muestra del bajo continuo original

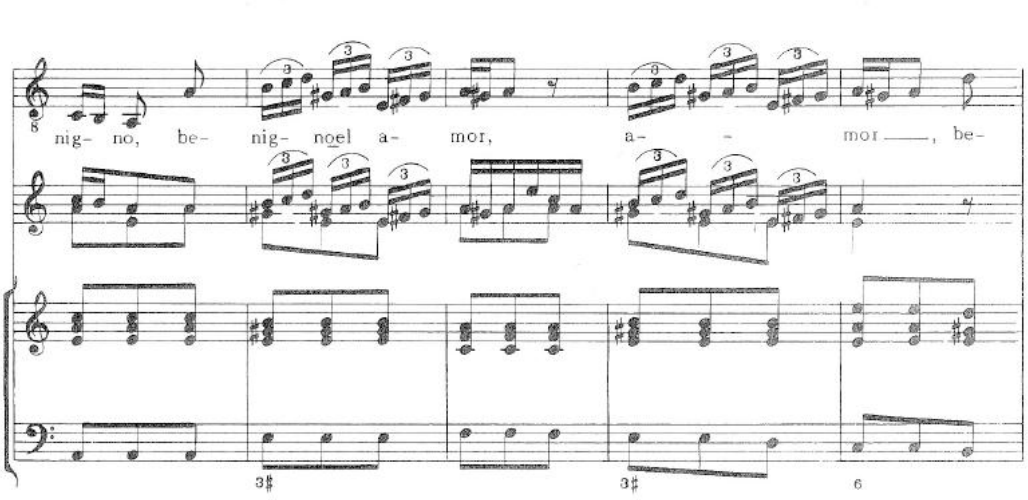


En este ejemplo podemos observar la coincidencia a partir del compás 4, entre el facsímil y la partitura transcrita.

Lothar Siemens hereda esta tradición de Querol y en su trabajo de 1984 "*Tonadas, villancicos y cantadas"* le da continuidad a lo ya realizado por Querol, pero con una muestra más amplia.

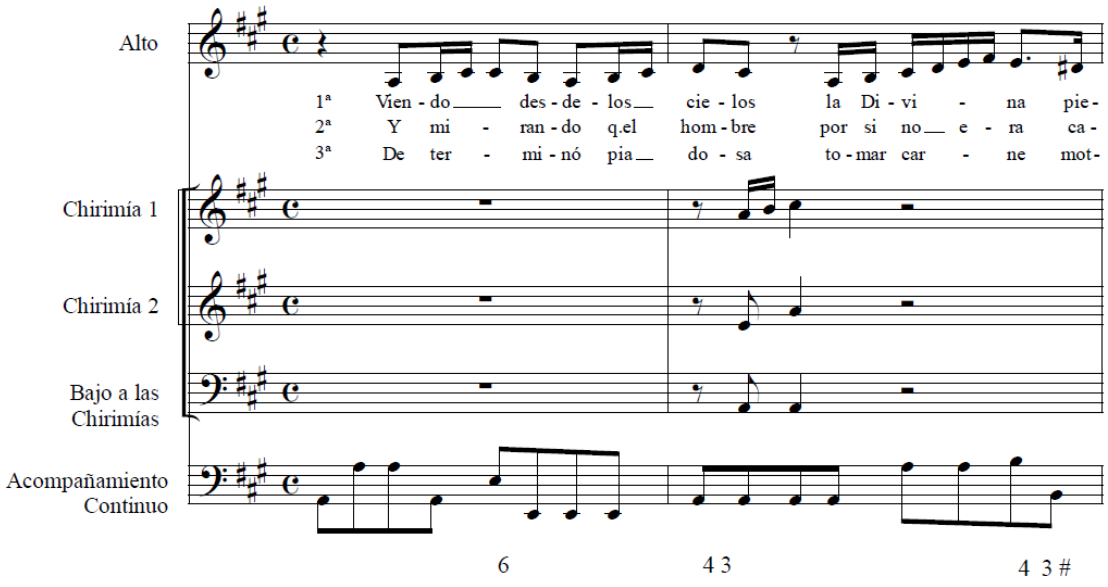
En la siguiente obra "Oh soberano Augusto Sacramento" Joaquín García utiliza dos violines de manera virtuosa y un barítono con coloratura martelata (Correia Gonçalves, 2013).

Figura 6.14 Oh Soberano Augusto Sacramento




Ya en los trabajo de Rafael Cuéllar se deja de realizar o sugerir un continuo y se acerca más a la metodología Urtext antes descrita. Si bien él, como oboísta se inclina por toda la sección de viento, en nuestra investigación está más ligada al canto y a la palabra.

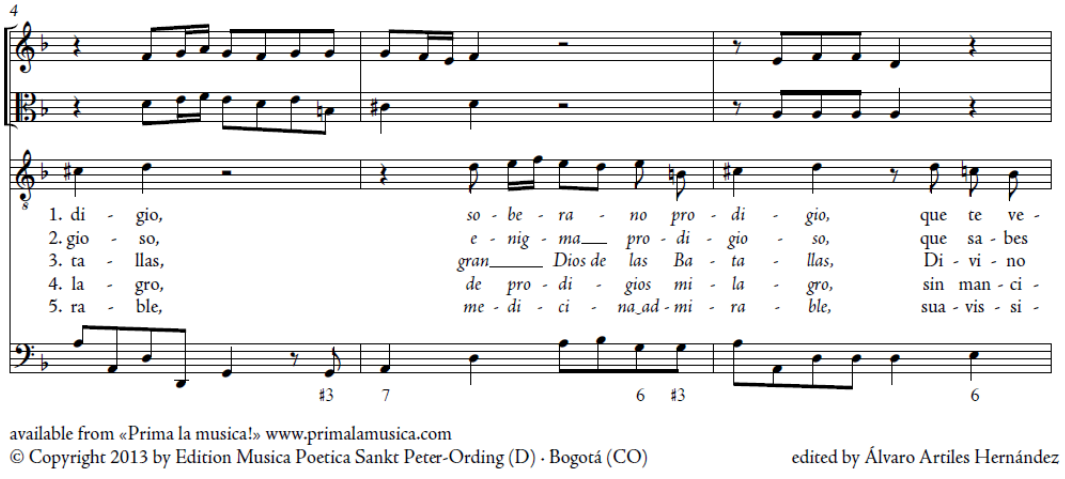
Figura 6.15 Extracto de transcripción de Rafael Cuéllar




Tanto en el trabajo anterior como en el presente, la versión de las partituras no una versión para edición. Este mismo repertorio será adaptado para publicar con un trabajo minucioso de adaptación al formato y al mercado de venta de libros de música antigua.

En ese caso, la edición definitiva, queda así:

Figura 6.16 Muestra de una versión para editorial




En esta versión hay una revisión por una editorial, en la que se adapta la partitura a las plantillas y a los criterios editoriales de cada empresa.

Esta versión que ordenamos a continuación nos ha ayudado a los fines que investigamos en esta tesis, y son válidos para ser interpretados en concierto, pero siempre es mejor acoger

el patrimonio con el mismo amor que fue concebido. Por esta y otras razones el material inédito que viene a continuación será publicado por la editorial Boileau, una de las editoriales musicales españolas más prestigiosas.

## 6.11. Conclusiones

La conclusión más importante es que la música es de tal relevancia que la editorial Boileau quiere publicar la música transcrita en esta investigación.

Como diría el propio Lothar Siemens, la literatura encerrada en sus cantadas y villancicos, deberían ser una fuente de estudio, para conocer la poesía sacra y profana del siglo XVIII en Canarias.

## 6.12. Transcripciones

Las transcripciones presentadas en este trabajo son inéditas y realizadas una a una por el doctorando. No están destinadas a la interpretación en concierto debido a solo se ha hecho la transcripción para el análisis y el objeto de esta investigación. En futuras publicaciones se podrá acceder a la versión comercial de esta música.

# 7. CAPÍTULO SÉPTIMO: SEGUNDO ESTUDIO ANALÍTICO-COMPARATIVO

## 7.1. Objetivos específicos:

1. Seleccionar y definirlos criterios
2. Seleccionar dos obras orientativas
3. Seleccionar dos obras de Joaquín García
4. Analizar todas las obras en función de los criterios seleccionados
5. Compararlas dos obras orientativas con las dos obras de Joaquín García

## 7.2. Selección de criterios para realizar el análisis

En la primera parte de esta investigación realizamos el estudio del marco normativo.

Primer criterio seleccionado: instrumentación música de cámara. Casi todos los libros de piezas orientativos tienen acompañamiento para piano. Los alumnos de quinto y sexto de profesional, ya tienen una serie de compañeros que tocan la trompa y el violonchelo, y llevan a sus compañeros a las pruebas de acceso porque saben de la importancia que tiene tocar música de cámara en una prueba de acceso. Al tocar repertorio con piano; un lied o un área de ópera se demuestran unas cualidades, pero hay otro tipo de cualidades/criterios que se aprecian mejor si el cantante interpreta diferentes obras con diferente instrumentación y adapta su timbre al instrumento. En los criterios lo definen como *"Flexibilidad y adaptabilidad en la concertación, en 6º corresponsabilidad"*, también puede entrar en este criterio del superior "*Precisión en la ejecución y ajuste de la articulación, la dinámica y el fraseo a los rasgos estilísticos de la obra".*

### 7.2.1. Criterios para Conservatorios Superiores de Música de Canarias

Como vimos en la fundamentación teórica los criterios evaluados en las pruebas de grado superior son los siguientes:

> *a) Capacidad para afrontar las dificultades técnicas de la obra y grado de adecuación de la postura corporal y los movimientos para una correcta ejecución. En el caso de Canto, adecuación del repertorio escogido al tipo de voz del aspirante.*
>
> *b) Precisión en la ejecución y ajuste de la articulación, la dinámica y el fraseo a los rasgos estilísticos de la obra.*
>
> *c) Calidad en la expresión y producción de un sonido equilibrado, con variedad tímbrica y coherencia dinámica.*
>
> *d) Interpretación correcta de la obra, valorándose especialmente la ejecución de obras de memoria y, en su caso, la capacidad del candidato para reiniciar el discurso musical.*

De estos criterios deducimos que las obras deben tener:

1. Dificultades técnicas
2. Cambios de dinámica y fraseos importantes
3. Diferentes articulaciones. Textos ricos en circunstancias distintas: coloratura, recitativo, aria lenta.
4. Densidad de la obra que implique un mérito aprenderla de memoria
5. Reiniciar el discurso musical, incluso con variaciones; Aria da capo.

### 7.2.2. Criterios para Conservatorios Profesionales de Música de Canarias

Matizar que nos referimos solo a los alumnos de quinto y sexto. Entendemos que estas obras no son accesibles para estudiantes con menor preparación. Siempre exceptuando que no sea el propio alumno el que propone este repertorio. Entonces habría que estudiar cada caso. Pero en general, este repertorio no debe ser sugerido, hasta que el alumno tenga una clara determinación por el estudio del canto, y ya haya desarrollado un control básico del instrumento.

En los criterios evaluados por Grado Profesional en las pruebas de acceso, encontramos los siguientes (los que ponemos en negrita significa que aporta un criterio a lo establecido por el nivel Superior o que matiza uno ya establecido):

- **Estabilidad y presencia de la voz**, en sexto quieren mayor
- Riqueza de armónicos
- **Control de la proyección**, en 6º dominio
- **Intensidad vocal, extensión, timbre**
- Precisión en la dicción y articulación del texto cantado en 6º en diferentes idiomas
- Estabilidad del pulso
- **Flexibilidad y adaptabilidad en la concertación, en 6º corresponsabilidad**
- Precisión en las entradas y finales , precisión, sutileza y **musicalidad**
- Utilización correcta de las respiraciones
- Fraseo
- Diferenciación estilística
- **Articulaciones generales y propias, en 6º del estilo.**
- Dinámica
- **Presencia escénica, 6º coherencia interpretativa**
- Autocontrol
- Esfuerzo muscular, relajación
- Correcta respiración, dominio del fiato
- Interpretar de memoria el programa

### 7.2.3. Determinación de criterios definitivos

De todas las características estudiadas, encontramos que las siguientes incluyen a la totalidad de los exigido, en cuanto al contenido de las obras a interpretar.

1. Música de cámara
2. Dificultades técnicas mezzadivoce, registro amplio y exigente
3. Cambios de dinámica y fraseos importantes
4. Diferentes articulaciones. Textos ricos en circunstancias distintas: coloratura, recitativo, aria lenta.

5. Densidad de la obra que implique un mérito aprenderla de memoria
6. Reiniciar el discurso musical, incluso con variaciones; Aria da capo.
7. Teatralidad de la obra

Estas características se deben traducir en una serie de criterios objetivos con los que analizaremos las obras.

El primer criterio es nítido; instrumentación. La obra puede ser con piano, instrumento con el que el estudiante está acostumbrado a trabajar, u otros instrumentos como guitarra o un pequeño conjunto de cámara.

El segundo criterio es también preciso; dificultades técnicas. Si bien podemos matizar el criterio definiendo elementos que hacen que una pieza musical sea difícil. Entre estos elementos incluimos todo lo referente a la dinámica y fraseo, y sobre articulaciones.

Los puntos quinto y el sexto lo fusionamos en uno solo que describa la dificultad interpretativa de la obra como una unidad.
El séptimo punto lo trataremos como uno solo debido a lo importante que es este criterio en esta música.

#### 7.2.4. Orquestación

El criterio con el que se califica al alumno es si tiene la capacidad de adaptar su voz a los diferentes estilos. Desde el punto de vista vocal, esta música requiere de una destreza por parte del cantante difícil del lograr, incluso por estudiantes de canto de niveles superiores. La hiperactividad del músculo vocalis (Parussel, 2008), debido a la necesidad de conseguir una potencia extrema, es incompatible con las agilidades extremas. Un uso equilibrado de ambas lo propone la escuela de García hijo (García, 1847). Por otro lado el excesivo enfoque del sonido que producen determinadas sopranos (Kraus, 1989) y (Rohmert, 1991) hacen que se pierda algo tan importante como la transmisión del texto (Caccini, 1601).

Un alumno de quinto o sexto ya realiza asignaturas de música de cámara y empieza a entender que no es la misma proyección, la necesaria para cantar un lied de Schubert o una

ópera al piano, que cantar una cantata con clave y violoncelo, o una canción con tiorba. Debe trabajar cadenas musculares diferentes y ajustar los armónicos superiores con el timbre del instrumento.

Lo que se mide con el criterio de instrumentación es si la obra se presta a distinguir este criterio en la interpretación del alumno, o si incluso, dentro de su propia música, hay distintos estilos, que impliquen una proyección diferente.

### 7.2.5. Dificultad técnica

Igual que el criterio anterior, el estudiante debe mostrar que cumple con una serie de competencias que le hacen apto para el nivel que aspira. Vamos a puntualizar los aspectos que hacen que una obra sea apta para mostrar esa dificultad técnica. Esta recopilación la sacamos de las pruebas de acceso y de los manuales de canto exigidos en dichas pruebas. Las definiciones de los conceptos las obtenemos de las siguientes fuentes: Diccionario Harvard de Música, Editorial Alianza Diccionarios en 1997, en adelante (Harvard, 1997), Dizionario di Musica, Italiana Editrice, 2004, en adelante (Dizionario, 2004), Diccionario Oxford de la Música, Editorial Hermes, en 1984, en adelante (Oxford, 1984). Aunque algunas definiciones son evidentes, otras dependen del paradigma seguido. Por eso hemos preferido no dejar ningún concepto huérfano.

1. Que se pueda constatar todos los criterios básicos de otros cursos:
    a. Legato: Tocado suavemente sin separación entre las sucesivas notas; lo opuesto de staccato (Harvard, 1997).
    b. Control del fiato: aliento (Oxford, 1984). Control costo-diafragmático (Kraus, 1989)
    c. Proyección: comportamiento vocal mediante el cual el sujeto se propone actuar sobre otro. Su interlocutor o su auditorio ocupa el primer plano de sus preocupaciones. Su intención de ser entendido —en todos los sentidos del término— es manifiesta (Le Huche, 1993)
    d. Riqueza tímbrica: Es una de las cualidades del sonido,.. habitualmente se define como color del sonido. Toda la diferencia entre la voz pura de un

niño y la de una eximia contralto, reposa en los armónicos de la voz que confieren el timbre (Oxford, 1984).

e. Esfuerzo muscular y relajación: el uso de cadenas musculares ineficientes, poco funcionales, generan cansancio y fatiga en la musculatura vocal y postural (Parussel, 2008).

2. Messa di voce. La obra debe tener momentos donde se deba realizar el messa di voce. En el canto, un crescendo y decrescendo graduales sobre una nota mantenida (Harvard, 1997).
3. Grupeto, un ornamento que gira alrededor de la nota principal. Ver ejemplo (Harvard, 1997):

4. Trino: Quiebro reiterado, redobles. Un ornamento consiste en la alternancia más o menos rápida de una nota y la siguiente situada por encima en la tonalidad o la armonía prevaleciente (Harvard, 1997).Por otro lado, ya visto desde un punto de vista clasicista (Oxford, 1984), pone el siguiente texto:

> *Un buen trino bien aplicado, es sin duda un gran adorno; pero es más asunto de brillo que de expresión: 'non dice niente' no dice nada, según afirman los críticos italianos modernos, y muy pocas veces se lo desea, si no es al concluir una cadencia final. Los que tienen lindos trinos, como los que tienen lindos dientes, pocas veces dejan de hacerlo saber.*

### 7.2.6. Dificultad interpretativa

Todo lo referente a la musicalidad, fraseo, retórica musical, cadencias, dinámicas, concepción de la unidad formal de la obra, variaciones y recursos en el aria da capo.

### 7.2.7. Teatralidad

Puesta en escena, retórica, diferenciación estilística, coherencia expresiva, géstica y dominio del estilo.

## 7.3. Sistema de ponderación

Una vez determinados los criterios, debemos determinar cómo ponderar cada criterio, para poder ver, en qué medida las distintas obras contienen los diferentes criterios y ver si son aptas para evaluar a los estudiantes en las pruebas de acceso.

Para ello nos basamos en la siguiente regla publicada en 2009 por el departamento de educación de Colorado:

Tabla 7.1 Sistema de ponderación americano (Colorado)

| Colorado Choral | Colorado Instrumental | JW Pepper* | SmartMusic Sight Reading* |
|---|---|---|---|
| Difficulty Level 1 | Difficulty Level 0.5 | Beginning | Level 1 |
| Difficulty Level 1 | Difficulty Level 0.5 | Very Easy | Level 2 |
| Difficulty Level 2 | Difficulty Level 1 | Easy | Level 3 |
| Difficulty Level 2 | Difficulty Level 1 | Medium Easy | Level 4 |
| Difficulty Level 3 | Difficulty Level 2 | Medium Easy | Level 5 |
| Difficulty Level 4 | Difficulty Level 3 | Medium | Level 6 |
| Difficulty Level 5 | Difficulty Level 4 | Medium | Level 7 |
| Difficulty Level 5 | Difficulty Level 5 | Medium Advanced | Level 8 |
| Difficulty Level 6 | Difficulty Level 6 | Advanced | Level 9 |
| Difficulty Level 6 | Difficulty Level 6 | Advanced | Level 10 |

Adaptado a nuestras necesidades, ya que estamos trabajando quinto de grado profesional, sexto, y primero de Superior:

Tabla 7.2 Sistema de ponderación adaptado

| | |
|---|---|
| 1 | No cumple el criterio |
| 2 | Opcional |
| 3 | Cumple |
| 4 | Cumple nivel alto de dificultad |
| 5 | Profesional |
| 6 | Virtuosismo |

Con esta tabla ponderamos todos los criterios en cada obra para poder obtener las conclusiones del estudio.

## 7.4. Selección de las obras de Joaquín García

No seleccionamos las obras más conocidas y famosas que ya están registradas y que tienen admiradores en internet como "Adjuva nos Deo" sino que vamos a las propias que hemos transcrito en esta investigación. Ya se puede escuchar lo registrado en CD y analizando las obras en el presente trabajo, le damos más solidez a nuestra tesis.

Para ello seleccionamos una obra fácil, que pueda ser aprendida por un alumno de cuarto de grado profesional. Que tenga un registro de una novena y que permita al alumno, si puede, lucir otro tipo de competencias. El Villancico *"De punta en blanco"* tiene todos estos requisitos. Al poseer coplas, el alumno aventajado puede mostrar su dominio del estilo en la repetición, realizando variaciones de la melodía original. Pero un análisis pormenorizado lo realizaremos en el siguiente capítulo.

La siguiente obra más compleja, en la que queremos homenajear a nuestro maestro recién fallecido Lothar Siemens es *"Oh Soberano Augusto Sacramento"*. Es una obra compleja con un registro de una octava más una quinta, que puede ser ampliada en la repetición al ser una aria da capo. Tiene una parte de recitativo y es acompañada por dos violines siendo la voz de barítono con agilidades y ornamentos propias de un estudiante avanzado e incluso difíciles para un profesional.

## 7.5. Selección de las obras del repertorio orientativo

Dentro del repertorio orientativo seleccionamos dos obras para comparar con las anteriores, un sencilla para comparar con "De punta en blanco" y otra compleja.

La primera dificultad que encontramos es que la única música española anterior al siglo XX planteada como repertorio orientativo, es la música del renacimiento español:

> *"Antología de arias y canciones del Renacimiento-Barroco italiano y español" Recopilación de obras adaptadas por los profesores del C. P. M. de Valencia (Edit. Rivera)*

Este es el contenido de la Antología:

*Giulio Caccini (1546-1618). Amarilli (Sol m - Mi m / Arr. Gonzalo Luque)*

*Giulio Caccini (1546-1618). Amor ch´attendi (Sol M - Mib M / Arr. Juan Fco. Castillo)*

*Giulio Caccini (1546-1618). Tu ch´ai le penne Amore ( Sol m - Mi m / Arr. Gonzalo Luque*

*Antonio Caldara (1670 - 1736). Come raggio di sol (Do m - Mi m - Sol m / Arr. Mª José Salvador)*

*Giacomo Carissimi (1605-1674). Vittoria, vittoria (Re M - La M / Arr. Roberto Loras)*

*Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643). A miei pianti al fine un di (Fa M - Sol M- Sib M / Arr. Ignacio Jordá)*

*Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643). Entro nave dorata (Do M - La M / Arr. Mercedes Diaz)*

*Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643). Non mi negate (Sol m - Mi m / Arr. Ignacio Jordá)*

*Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643). O mio cor, dolce mia vita (Sib M - Sol M / Arr. Ignacio Jordá)*

*Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643). Se l´aura spira (Sol m - Mi m / Arr. Mercedes Diaz)*

*Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643). Tu fai pur, dolce mio bene (Sib M - Sol M./ Arr. Ignacio Jordá*

*Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643). Voi partite mio sole (Do M - La M / Arr. Ignacio Jordá)*

*Raffaello Rontani. Se bel rio (Re M - Fa M / Arr. José Carretero)*

*Alessandro Scarlatti (1659 - 1725). Cara e dolce (Mi m - Sol m / Arr. Juan Fco. Castillo)*

*Alessandro Stradella (1645 - 1685). Cosi, Amor, mi fai languir (Do m - La m / Arr. José Carretero)*

*Anónimo. Amor que tens ma vida (La m - Fa# m / Arr. Telmo Gadea)*

*Anónimo. Otras veces me habéis visto (Sib M - Re M / Arr. Juan Fco. Castillo)*

*Anónimo. So el encina (La m - Re m - Mi m / Arr. J. Robert Sellés)*

*Alfonso X el Sabio (1221- 1284). Cantiga de Santa María (Fa M - Do M / Arr. Roberto Loras)*

*Cancionero del duque de Calabria (s. XVI). Soleta só jo ací (La m - Re m / Arr. J. Robert Sellés)*

*Esteban Daza (1576). Dame acogida en tu hato (Re m - La m / Arr. Juan Fco. Castillo)*

*Juan del Encina (1469 - 1529). Ay triste que vengo (La m - Sol m / Arr. Francisco Carretero)*

*Juan del Encina (1469 - 1529). Más vale trocar (Sol m - Re m / Arr. J. Robert Sellés)*

*Miguel de Fuenllana (1500 - 1579). De Antequera sale el moro (Sol m - Mi m / Arr. José Carretero)*

*Miguel de Fuenllana (1500 - 1579). Duélete de mi, señora (Sol m - Mi m - Re m / Arr. Telmo Gadea)*

*Diego Pisador (1509 - 1558).Porque es dama tanto quereros (Mi m - Do m / Arr. Roberto Loras)*

*Diego Pisador (1509 - 1558). Si te vas a lavar, Juanica (Sib M - Sol M)*

*Enríquez de Valderrábano (1500 - 1558). Dónde son estas serranas (Do M - La M - Fa M / Arr. Gonzalo Luque)*

*Giulio Caccini (1546 - 1618). Tu ch´ai le penne, Amore (Arr. Rubén Parejo)*

*Girolamo Frescobaldi (1583- 1643). Se l´aura spira (Arr. Mª José Salvador)*

*Giuseppe Giordani (1744-1798). Caro mio ben (Arr. Rubén Parejo)*

*Jacopo Peri (1561 - 1633). Gioite al canto mio (Arr. Rubén Parejo)*

*Alessandro Scarlatti (1659-1725). O cessate di piagarmi (Arr. Rubén Parejo)*

*Bartolomé Cárceres. Falalalán, falalalera (Arr. Rubén Parejo)*

De las doce obras españolas, no hay ninguna barroca. Todas pertenecen al renacimiento del siglo XVI.

De las obras que se plantean hay arreglos—no originales— de melodías famosas. En este trabajo se propone como obra orientativa del renacimiento español, *"Claros y frescos ríos"* de Alonso Mudarra (1510-1580). Cumple con todas los criterios de dificultad y representatividad que luego analizaremos. Además que es original y fue concebida para cantar como solista.

No tiene interés científico comparar otra obra renacentista con una obra barroca, y tampoco tiene sentido, para el objeto de nuestra investigación, comparar una obra barroca española con otra obra barroca italiana. Es por eso que seleccionamos una obra representativa del barroco español.

Lo que estamos estudiando es si se cumplen los criterios establecidos dentro de música barroca española. Ya hemos comparado una obra del renacimiento con una obra barroca sencilla. Para comparar *"Oh Soberano Augusto Sacramento"* con otra pieza de la misma relevancia y que sea barroca, hemos seleccionado: *"Ojos, pues me desdeñáis"* de José Marín (1618-1699), para que esté representado el siglo XVII.

Otros autores ya han comparado la obra de Joaquín García con sus contemporáneos. Lo importante para este trabajo es comparar una cantada de Joaquín García con una obra compleja y relevante del barroco español.

## 7.6. Análisis de la obra: Claros y frescos ríos. Alonso Mudarra (1510-1580)

La naturaleza es siempre el lugar de curación de todos los cantantes, desde el Orfeo de Claudio Monteverdi (1567-1643) hasta el Dichterliebe de Robert Schumann (1810-1856), todos van a la naturaleza a llorar y ser consolados. Si bien en el renacimiento, el acercamiento es más bucólico (Fubini, 1976), Alonso Mudarra en esta obra inspirada en versos de Juan Boscán (1492-1542), ve en la naturaleza un lugar de lamento.

Los conservatorios suelen poner las obras renacentistas en el nivel básico de los estudiantes, ignorando la profundidad de dicho repertorio. En esta obra se fundamenta las esferas en el renacimiento, tanto de la naturaleza como la de las esferas planetarias. Siete son los tonos de la escala musical definida por Pitágoras y siete son las esferas que rodean la tierra en la época de las escuelas atenienses. Siete artes liberales y ciencias englobadas en trivium (gramática, retórica y lógica) —de ahí viene la palabra 'trivial'—, y cuatrivium

(aritmética, geometría, música y astronomía). El siete para Pitágoras es el número perfecto pues contiene la perfección del cielo y de la tierra (Sellés García, 2009). Esta discusión recorrería los siglos hasta nuestra actualidad. Cuando la iglesia católica dice: "En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo" hace referencia al tres, a la santa trinidad. En música clásica un acorde perfecto es en triada, en jazz sin embargo debe ser en cuatriada.

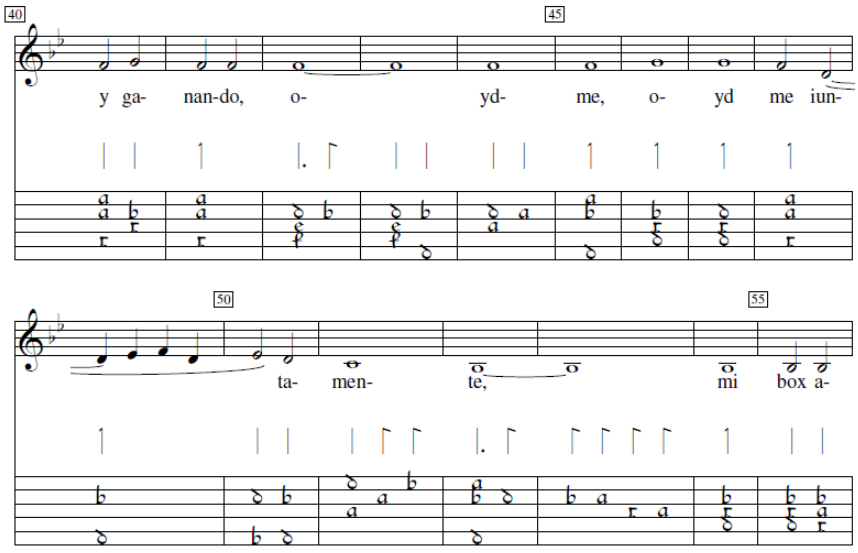
### 7.6.1. Instrumentación

Este madrigal de Alonso Mudarra puede ser acompañado por un instrumento de cuerda pulsada, laúd, guitarra, tiorba, etc.. La voz debe adaptar su timbre e intensidad al instrumento. Realizando la misma emisión que con un piano o una orquesta, sería imposible interpretar este canto de forma correcta.

### 7.6.2. Dificultad técnica

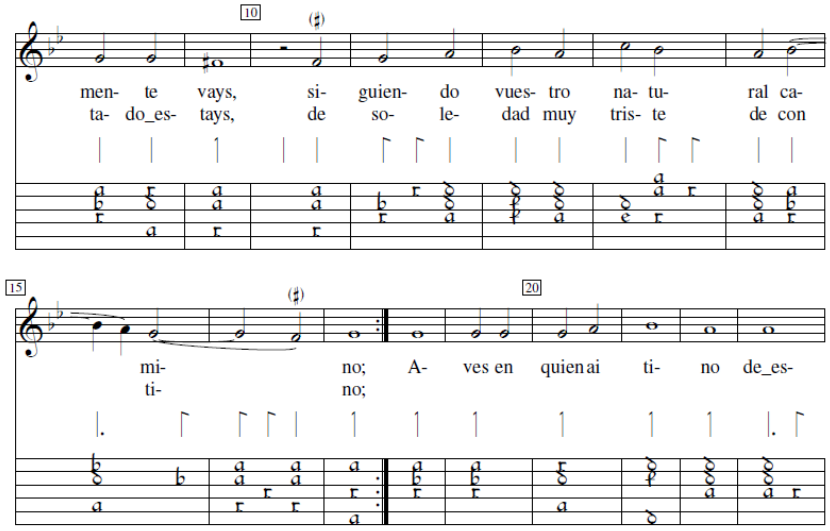
La nota más grave la alcanza en el compás 52 en la figura siguiente:

Figura 7.1 Extracto de "Claros y Frescos ríos"




La nota más aguda se alcanza en el compás 13:

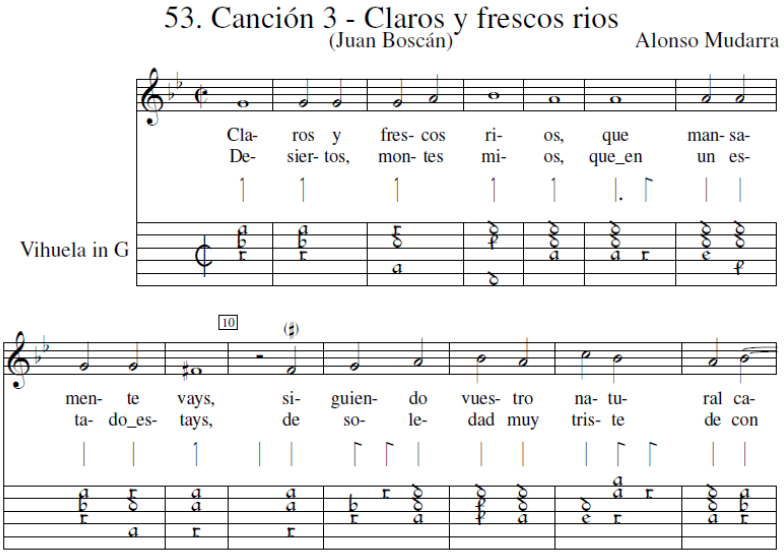
Figura 7.2 Extracto II de "Claros y frescos ríos"




El registro de la obra musical es por lo tanto de una octava más una segunda.

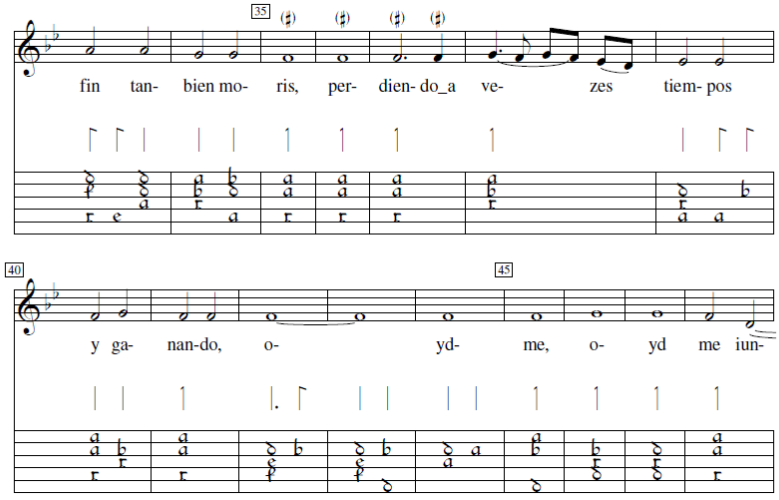
Legato: el pasaje óptimo para valorar el legato del estudiante es desde el compás 10 hasta el 17. Hay una melodía ascendente y descendente que hacen difícil mantener el legato entre consonantes (Vaccai, 1984).

Figura 7.3 Extracto III de "Claros y frescos ríos"



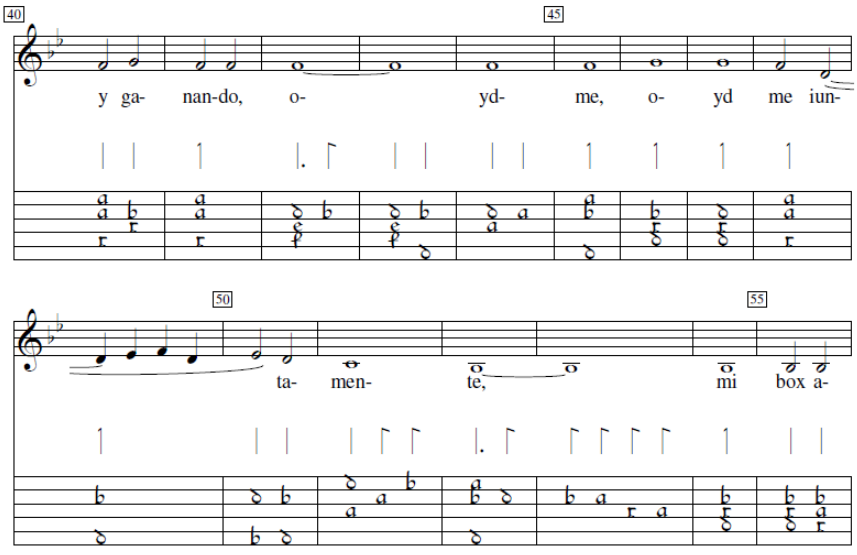

Control del fiato: el alumno tiene a su disposición, la frase desde el compás 36, hasta el compás 45, para cantarla de un solo fiato, demostrando su control.

Figura 7.4 Extracto IV de "Claros y frescos ríos"




Proyección: El acompañamiento con un laúd hace opcional la muestra de la proyección vocal. La tesitura de la obra se puede poner en el tono que mejor le vaya al cantante, siempre que se respete el carácter de lamento de la pieza. No se entendería que una tenor la cantara a la octava. Pero sí, adaptarla cómodamente a la tesitura de cada estudiante, donde pueda mostrar la proyección a lo largo del rango de novena en donde se mueve el tono humano. Riqueza tímbrica: esta se puede observar a lo largo de toda la obra, pero especialmente si mantiene homogéneo el timbre, especialmente en los graves como en el compás 52:

Figura 7.5 Extracto V de "Claros y frescos ríos"



Esfuerzo muscular: si el tono es bien seleccionado, esta obra no es exigente. Si se realizan las coplas, algo poco habitual, entonces añade un poco de tensión, pero le resta valor a la prueba, exceptuando que se glose las coplas, algo difícilmente alcanzable por alumnos poco experimentados. Pero esto último es opcional.

Messa di voce, grupeto y trino: estos elementos pueden aparecer de manera muy sutil, pero siempre bajo una necesidad imperiosa del intérprete, justificada por un criterio histórico.

### 7.6.3. Dificultad interpretativa

A través de este madrigal podemos escuchar como la música iba de los templos a las aldeas. En el caso de esta transcripción, no estamos cantando en Sol menor como indica la partitura. No es tonal sino modal. Y el modo es eólico. La línea del canto está más cerca del gregoriano que de otro estilo y el temperamento es mesotónico, algo difícil de alcanzar si no se tiene un entrenamiento específico (Harvard, 1997).

### 7.6.4. Teatralidad

Como nos muestra Margherita Morreale en el tomo VII del Thesaurus números 1, 2 y 3 de 1952, describe la inspiración de Juan Bosco, el poeta que compuso el poema, está en "Chiare, fresche et dolci acque", de Francesco Petrarca (1304-1374).

*Petrarca*
*Dale idienzia insieme a le dolenli mié parole estreme*

*Bosco*
*Oydme juntamente Mi voz amarga, ronca, y tan doliente*

Solo estudiar a Petrarca ya justifica que el nivel interpretativo-retórico es muy alto.

Si bien la obra tiene hasta 13 coplas, hacemos visible el texto completo para que se vea la dificultad de la puesta en escena:

*Claros y frescos ríos que mansamente vais*

*siguiendo vuestro natural camino;*

*desiertos montes míos,*

*que'n un estado estáis*
*de soledad muy triste, de contino;*

*aves en quien ay tino*

*de descansar cantando;*

*árboles que bivís,*

*y en fin también morís,*

*y estáis perdiendo a tiempos y ganando,*

*oídme juntamente*

*mi voz amarga, ronca y tan doliente.*

*Pues quiso mi ventura*

*que uviese d'apartarme*

*de quien jamás osé pensar partirme,*

*en tanta desventura*

*conviene consolarme,*

*que no es agora tiempo de morirme;*

*el alma ha destar firme,*
*que en un tan baxo estado*

*vergonçosa es la muerte;*

*si acabo en mal tan fuerte,*

*todos dirán que voy desesperado;*

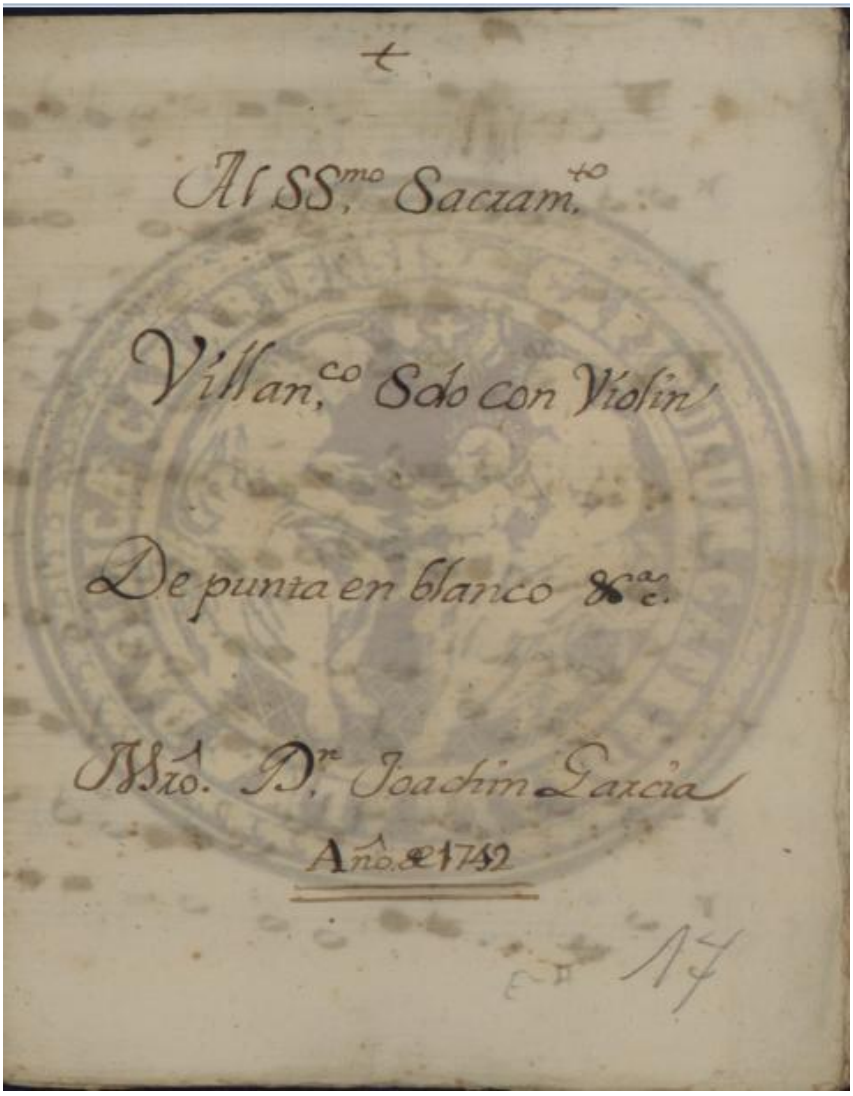
*y quien tan bien amó*

*no es bien que digan que tan mal murió.*

La puesta en escena debería ir acompañada de un estudio de géstica de la época. Como el tratado de *"Chirologia del lenguaje natural de las manos"* impreso por Henry Twyford en 1644 anexo 6 (tomo II).

## 7.7. Análisis de la obra: De punta en Blanco (Joaquín García)

Figura 7.6 De punta en blanco I




Así luce la portada del Villancico, *"De punta en blanco"* de 1742.Dedicada al Santísimo Sacramento, que como hemos explicado en la fundamentación teórica, es el sacramento más importante para los agustinos.

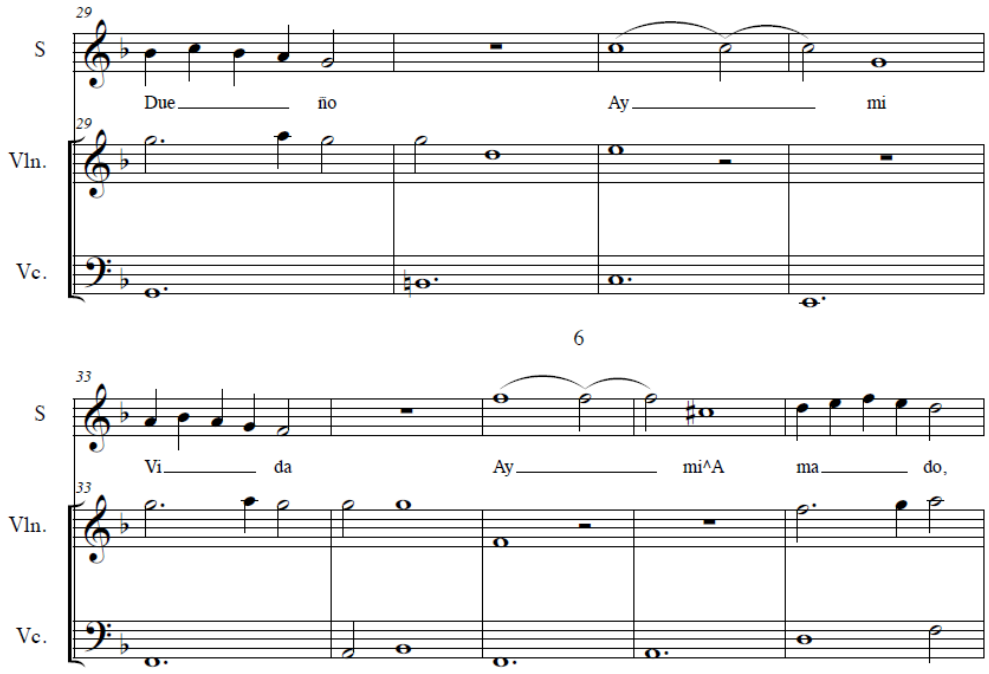
### 7.7.1. Instrumentación

La instrumentación mínima para este villancico es un órgano o clave y un violín. El sonido se debe proyectar en toda la catedral empastado con ambos instrumentos y los que se añadieran, en función de la importancia de la liturgia.

### 7.7.2. Dificultad técnica

La nota más grave la alcanza en el compás 33 en Vi____da de las Coplas.

Figura 7.7 De punta en blanco II




La nota más aguda se alcanza en el compás 67 en Ay.

El registro vocal de la obra musical es por lo tanto, de una octava más una segunda. Legato; del compás 5 al 11 el estudiante tiene una gran oportunidad de ligar las consonantes, estirando las vocales.

Figura 7.8 De punta en blanco III

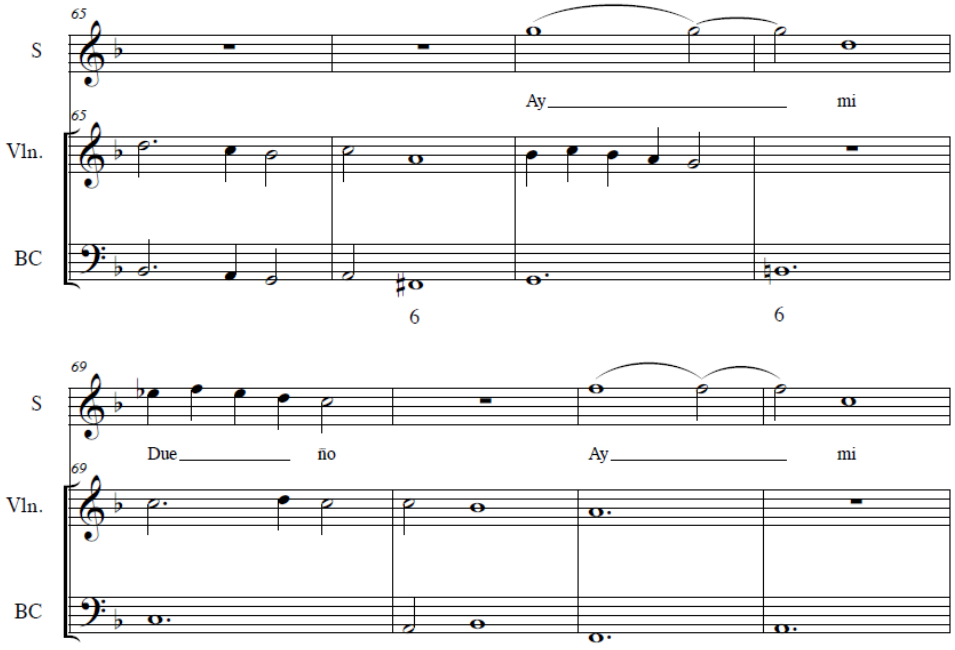
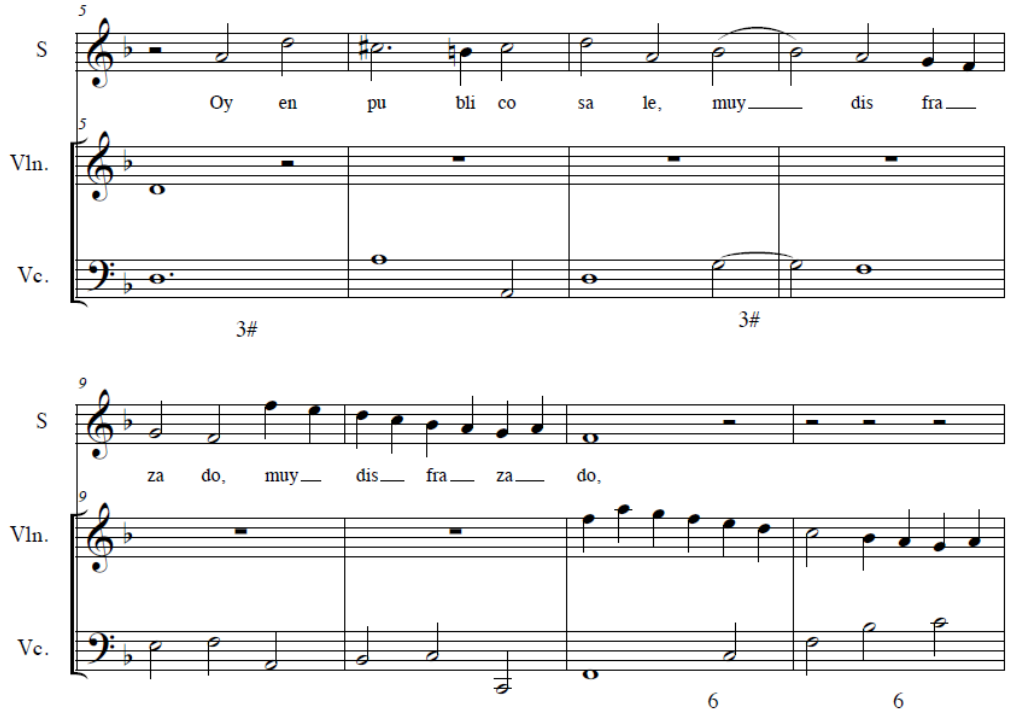
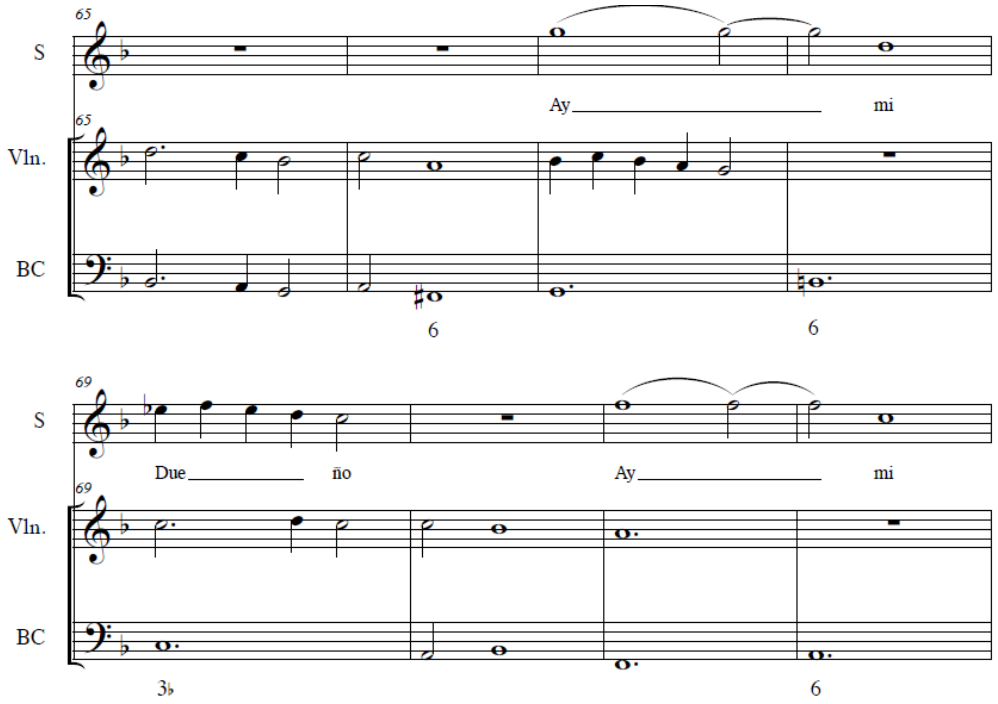



Figura 7.9 De punta en blanco IV




Control del fiato; además, si el pasaje anterior lo hace de un solo fiato, demostrará tener control del fiato. En esta ocasión es opcional. Sin embargo, en el compás 17 debe mantener el sol un compás y una blanca, y luego dos compases más.

Figura 7.10 De punta en blanco V

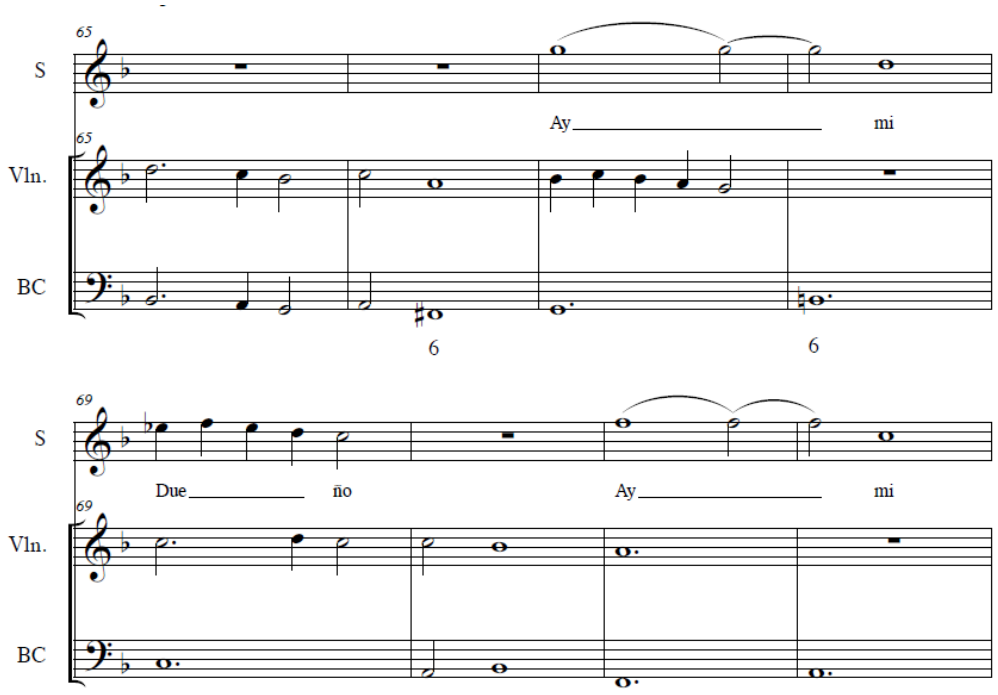



Proyección; para una soprano, tener colocado todo el registro de fa a sol es algo difícil de conseguir. En la repertorio renacentista es fácil adaptar el tono a la cantante pues el acompañamiento es de guitarra. Con un violín no sucede lo mismo. Se puede bajar un tono como mucho. Así quedaría el registro vocal de Mi bemol a Fa, y tampoco sería sencilla de interpretar.

Joaquín García compuso para todas las voces. Es por eso que no se puede adaptar una obra a la tesitura del cantante, es el cantante el que tiene que escoger entre lo compuesto por Joaquín García, que siempre es exigente.

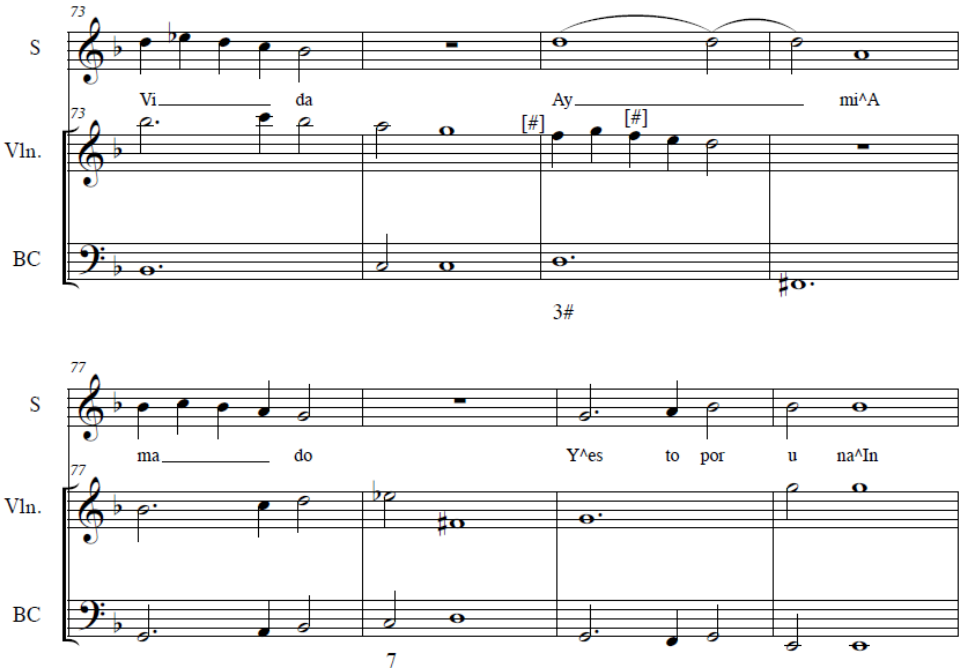
Riqueza tímbrica; esta obra es excepcional porque se puede escuchar la voz de manera detenida en sol y en fa en los compases 67 y 71.

Figura 7.11 De punta en blanco VI



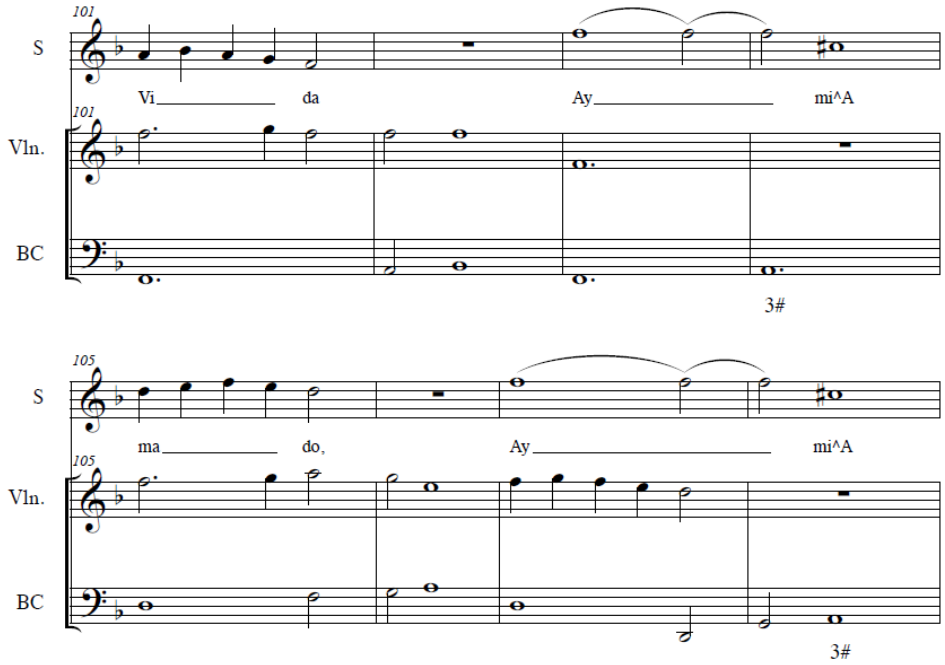

Luego en re en el compás 75.

Figura 7.12 De punta en blanco VII



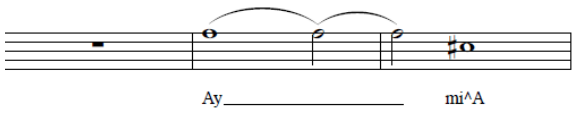
Esfuerzo muscular y relajación; en este villancico, las Coplas son obligadas. Aunque sea dos coplas como mínimo, se deben hacer. Eso implica que se debe cantar Estribillo - Copla - Estribillo - Copla. Aunque el estudiante puede justificar en quinto, no hacer las repeticiones, pero en sexto y primero de superior, debería ser capaz de interpretar la obra con dos coplas.

Figura 7.13 De punta en blanco VIII



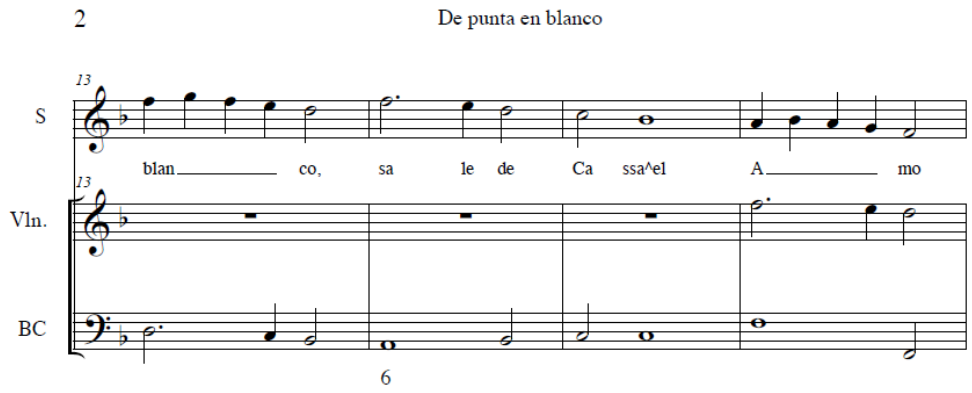

Messa di voce; en las figuras anteriores se puede realizar un messa di voce en cada exclamación Ay:

Figura 7.14 De punta en blanco IX



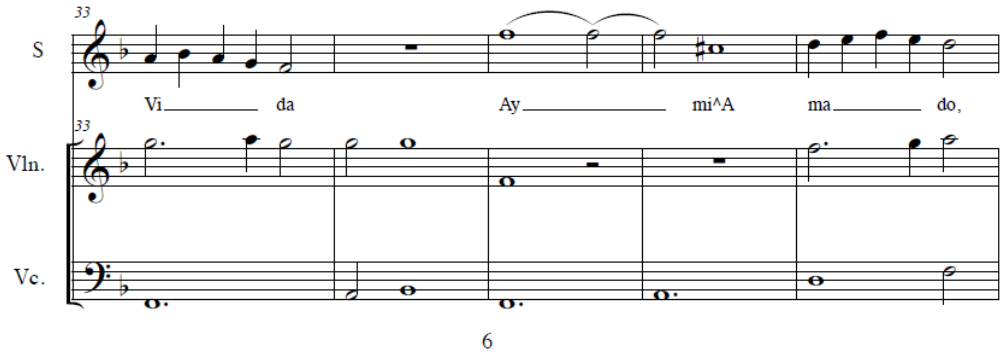

Grupeto; en esta obra los grupetos están escritos tanto en el estribillo, compás 13 y 16:

Figura 7.15 De punta en blanco X




como en las coplas compás 33 :

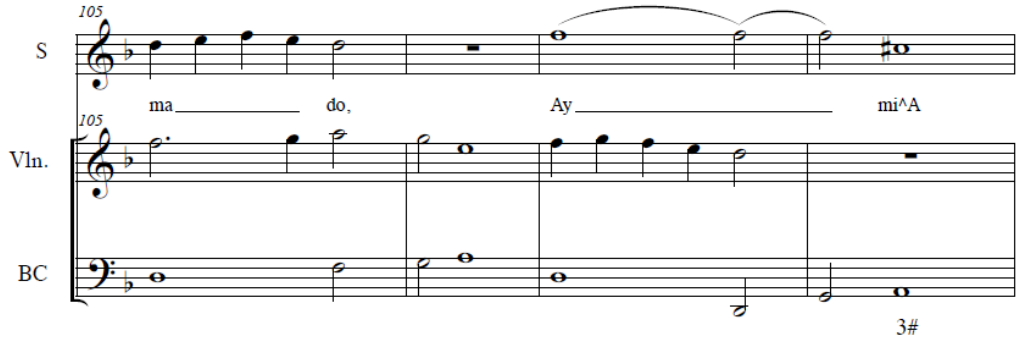
Figura 7.16 De punta en blanco XI




En los conservatorios profesionales se puede usar el Vaccai para enseñar el grupeto o se puede usar Joaquín García.

Trino; en la repetición del Estribillo en el compás 108 se puede ejecutar un trino. Aquí el cantante puede concluir toda la retórica mantenida con el violín y el bajo continuo a lo largo de toda la obra. Puede mostrar todo su virtuosismo y musicalidad en la conclusión del trino.

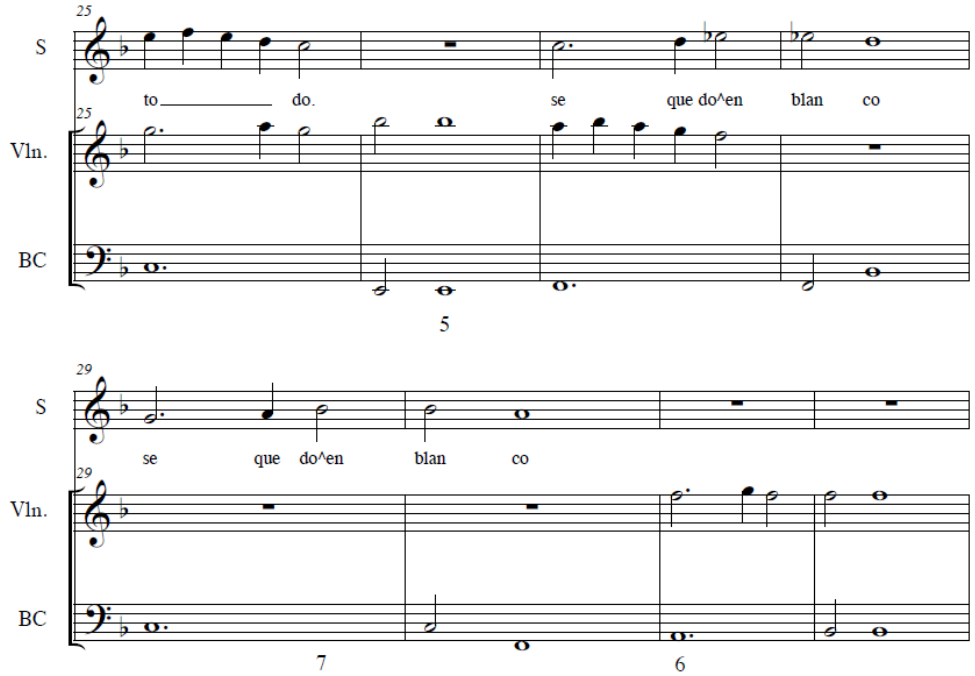
Figura 7.17 De punta en blanco XII




### 7.7.3. Dificultad interpretativa

Como hemos fundamentado en el marco teórico, la voz en Joaquín García es un instrumento más. Prueba de ello lo vemos en el compás 27 del Estribillo:

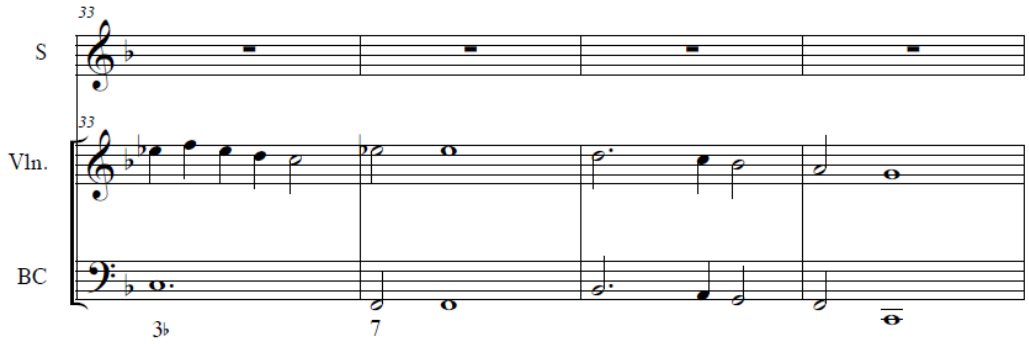
Figura 7.19 De punta en blanco XIII




A la melodía de la soprano *"se quedó en blanco, se quedó en blanco"*, responde el violín desde los compases 31 al 37, si que la soprano intervenga. Es un diálogo entre bajo continuo, violín y soprano, donde todos aportan al discurso musical y la retórica de unos se ve afectada por la respuesta de otros. Toda la destreza que muestre la soprano al retomar el

estribillo con sus variaciones, deben ser contestadas por el violín y el bajo continuo. Debe haber una conversación fluida. Este aspecto dificulta la interpretación hasta llevarla al virtuosismo.

Figura 7.19 De punta en blanco XIV




### 7.7.4. Teatralidad

Recuperando el trabajo de Cuéllar sobre lo que describe Lothar Siemens a propósito de la teatralidad de estas obras(Cuéllar, 2014) :

> *Hay, pues algo de teatralidad tradicional en todo este repertorio músico, el cual exigía, probablemente una adecuada puesta en escena: no sólo música para "oír" sino que tenía bastante para "ver".*

El teatro es usado, como fundamentamos anteriormente, para hacer llegar el mensaje de la iglesia al pueblo llano. Se busca que la audiencia, los feligreses, se identifiquen con las palabras y versos utilizados.

*De punta en blanco,*
*sale de Casa el Amo*
*que para darse todo*
*se quedó en blanco.*
*Su Amor es tanto*

*que apuró la Inventiva*
*para explicarlo,*
*pero con el embozo*
*lo dixo Claro.*

*Ay mi Dueño*
*Ay mi Vida*
*Ay mi Amado*
*Y es por una Ingrata*
*que despreciando,*
*su fineza hizo rostro*
*de un Galán falzo.*

*Coplas*

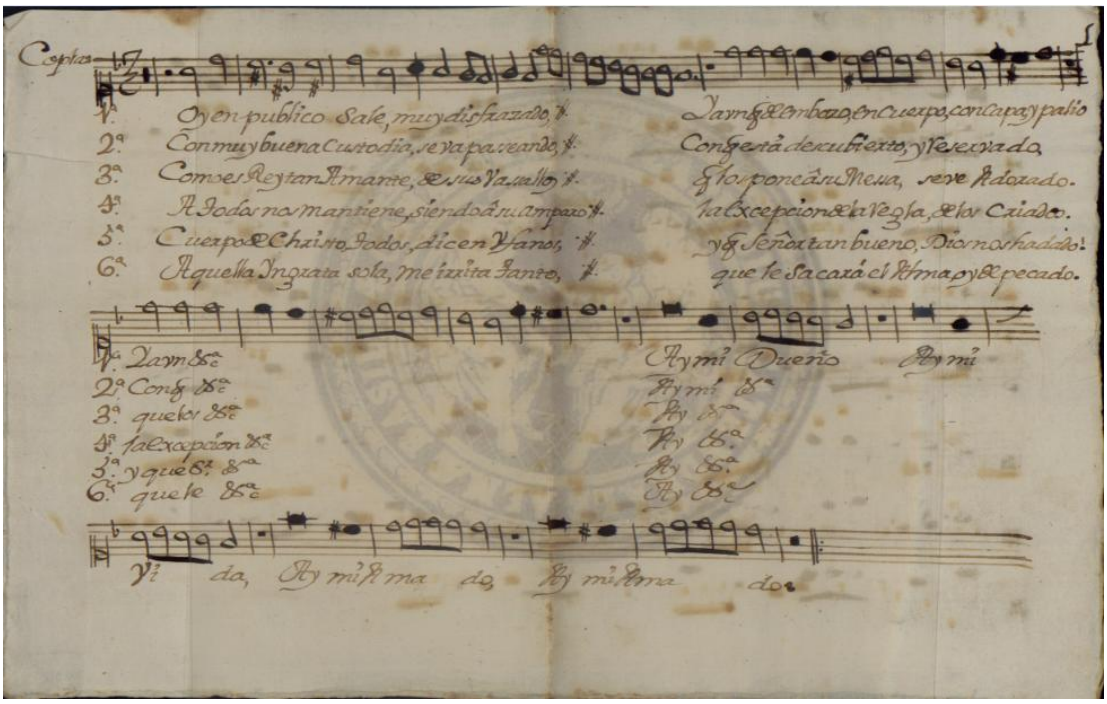
*Hoy en público sale,*
*muy disfrazado,*
*Y aunque de embozo en Cuerpo,*
*con capa y palio.*

A medida que la identificación con los feligreses va surtiendo efecto el discurso se va centrando en lo importante, el mensaje:

Es decir, el Santísimo Sacramento: *"Cuerpo de Christo, todos dicen Vamos, y que Señor tan bueno, Dios nos ha dado."*

La alumna tiene una gran oportunidad de mostrar una puesta en escena serena, espiritual, donde su dominio de la puesta en escena haga brillar esta música, teniendo claro el mensaje y la utilidad de la música, que es transmitir el mensaje de la iglesia y, concretamente, el mensaje ilustrado de los agustinos.

Figura 7.20 De punta en blanco XV




## 7.8. Análisis de la obra: Oh Soberano Augusto Sacramento (Joaquín García)

Como comentamos anteriormente, seleccionamos esta obra por dos motivos. Primero por la reciente muerte de Lothar Siemens, investigador que recuperó esta obra del archivo. Y por ser una de las obras en las que su título es la síntesis de las tesis agustinas, el sacramento de la Eucaristía.

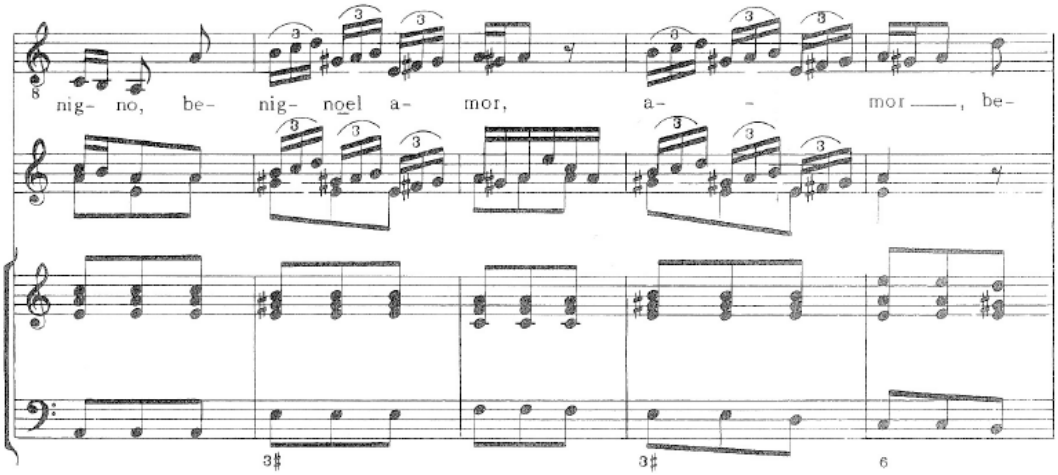
También tiene otro fin y es mostrar las diferentes formas en las que se transcribe la música. El maestro Siemens, desarrolla el continuo. En nuestro caso haremos sugerencias de cifrado alternativo o complementario, pero nunca escribiremos el desarrollo del continuo porque no es correcto en estos niveles de interpretación. El alumno que comienza a estudiar el bajo continuo debe estudiar la regla de la octava y aplicarlo a canciones. No le ayuda sugerir un continuo ya realizado para un autor concreto. Máxime cuando muchas de esas ediciones no contemplan los criterios históricos.

### 7.8.1. Instrumentación

En esta obra la instrumentación es de dos violines, bajo continuo y barítono. Al igual que hace Johan Sebastián Bach en sus cantatas, Joaquín García pone en la voz del barítono, una voz grave, la máxima agustiniana de la pulcritud de la Eucaristía.

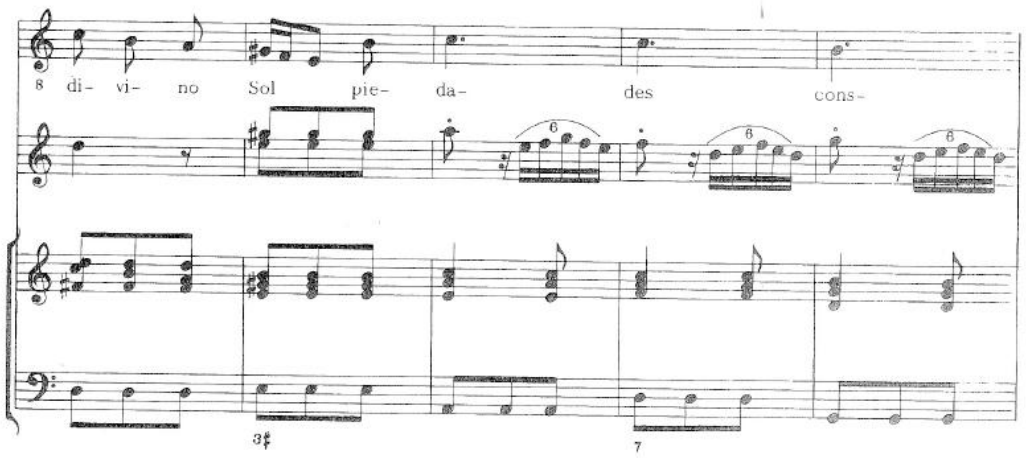
Es más fácil para un barítono empastar con un oboe de amore, que con dos violines. Esta circunstancia hace de esta pieza que el empaste sea más complicado. En la figura siguiente vemos como un violón octava a la voz mientras que el segundo violón hace un pedal sobre la en el tercer compás de esta imagen (c. 86 de la obra) :

Figura 7.21Oh Soberano Augusto I




Sin embargo hay otros momentos donde el pedal lo realiza la voz y los violines hacen las variaciones sobre la melodía, como en el tercer compás de esta imagen (c. 126 de la obra):

Figura 7.22 Oh Soberano Augusto II

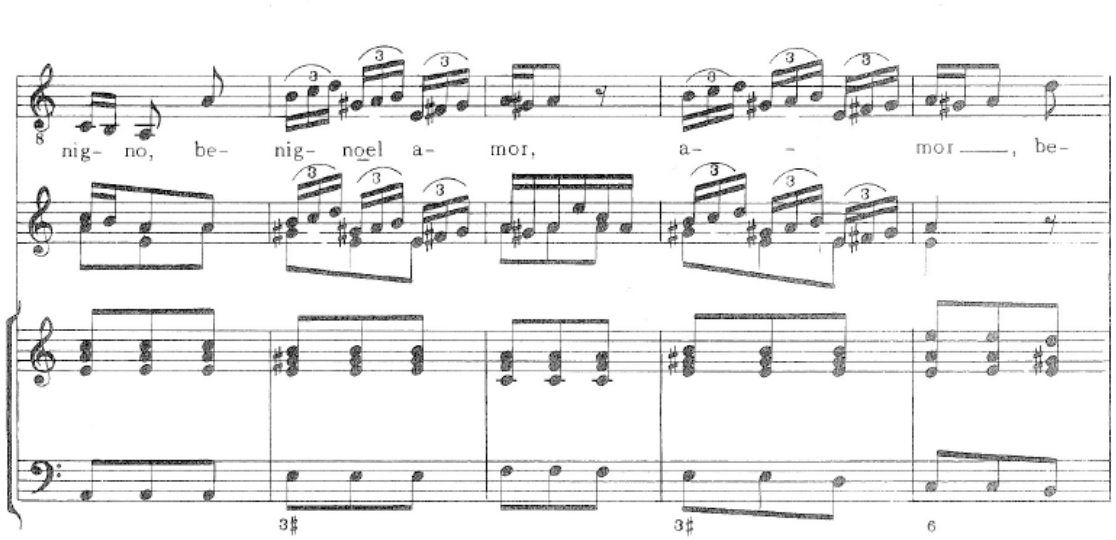



La capacidad de poder empastar la voz con este tipo de instrumentos es muy difícil y requiere de mucho entrenamiento, conocimiento y dominio del instrumento vocal.

### 7.8.2. Dificultad técnica

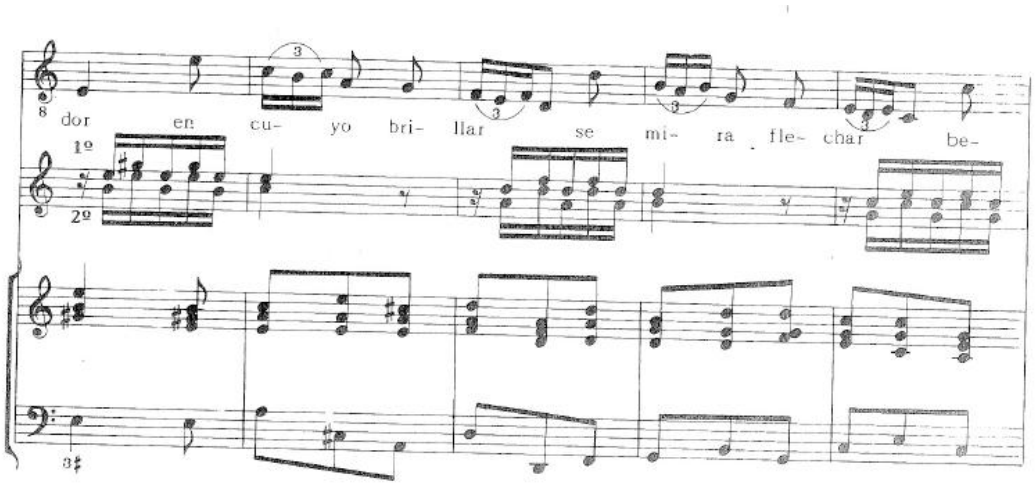
La nota más grave la alcanza en el primer compás de esta imagen (c. 84 de la obra).

Figura 7.23 Oh Soberano Augusto III




La nota más aguda se alcanza en el primer compás de esta imagen (c. 34 de la obra):

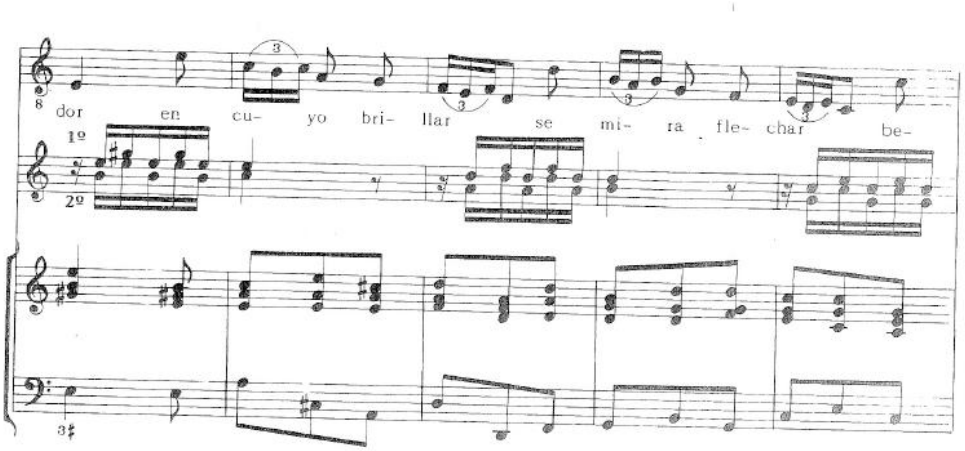
Figura 7.24 Oh Soberano Augusto IV




El registro de la obra musical es por lo tanto de una octava más una quinta. Eso suponiendo que el cantante no aproveche el da capo para extender el registro hasta donde la estética le permita.

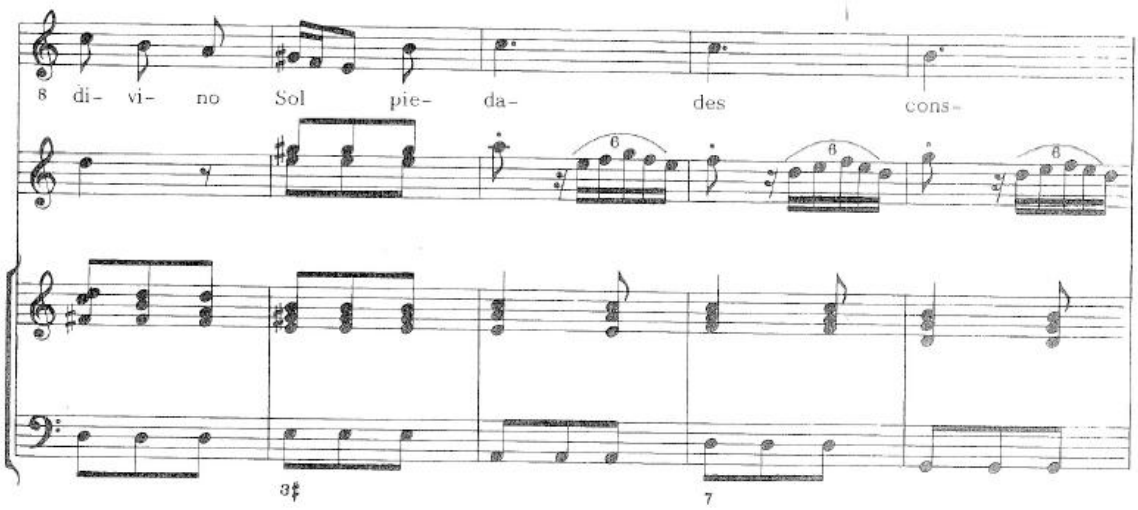
Legato; desde el compás 32 hasta el compás 42, el alumno tiene la posibilidad de legar todas las consonantes sa-cro o bri-llar mientras se ejecutan esos tresillos de corchea. Es una agilidad muy complicada.

Figura 7.25 Oh Soberano Augusto V



Control del fiato; esta misma frase anterior la puede realizar de un solo fiato y ya muestra un gran control del fiato. Sin embargo desde el compás 125 hasta el compás 132 debe hacer la frase con un solo fiato.

Figura 7.26 Oh Soberano Augusto VI




Proyección; una cantada acompañada de órgano, clave, viola da gamba y dos violines, 'se comen' a un cantante que no sepa proyectar la voz correctamente. Esta obra es ideal para combinar esa necesaria sutileza para mostrar el afecto ilustrado, y la potencia de voz para cantar con estos instrumentos.

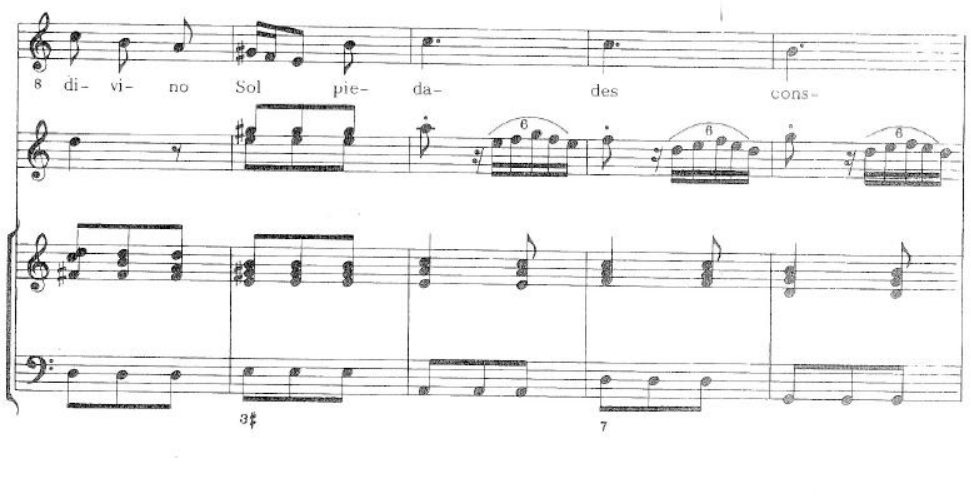
Riqueza tímbrica; en este caso se puede valorar este concepto en una octava y una quinta de registro, añadiendo todas las florituras propias de la obra, que hacen aún más complejo, el mantener la resonancia en su sitio.

Esfuerzo muscular y relajación;

Realizar toda el aria da capo con sus variaciones, implica un desgaste vocal importante si el alumno no tiene el suficiente entrenamiento.

Messa di voce; en el compás tercero de la imagen (c. 126 de la obra).

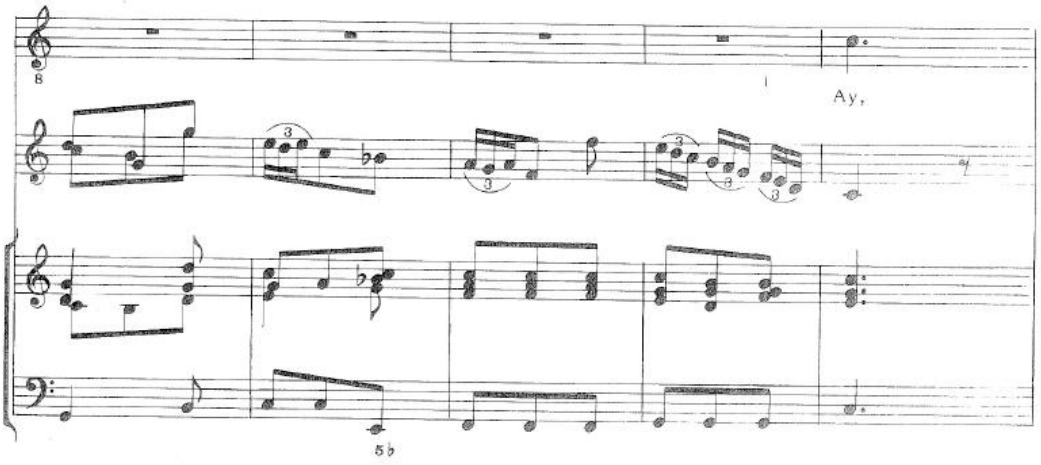
Figura 7.27 Oh Soberano Augusto VII




121

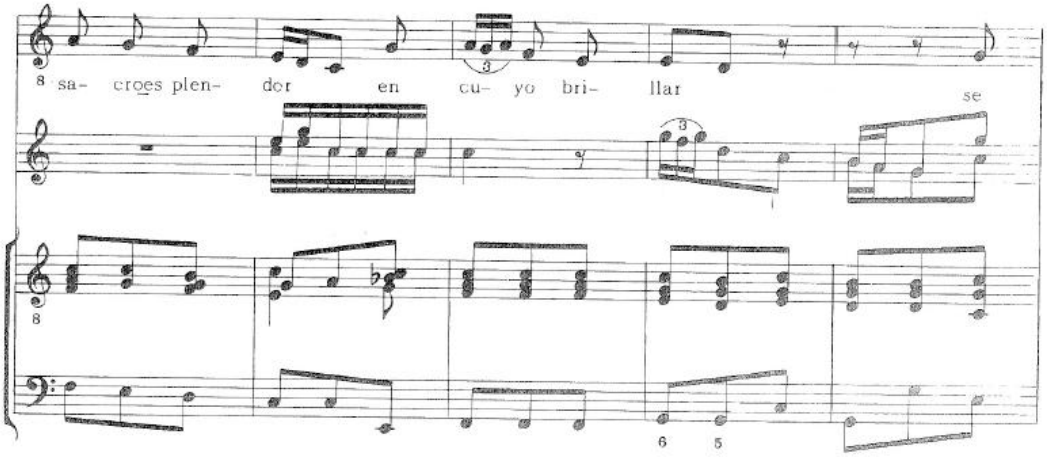
Al comenzar la obra o el discurso en cada Ay como en el compás 32:

Figura 7.28 Oh Soberano Augusto VIII



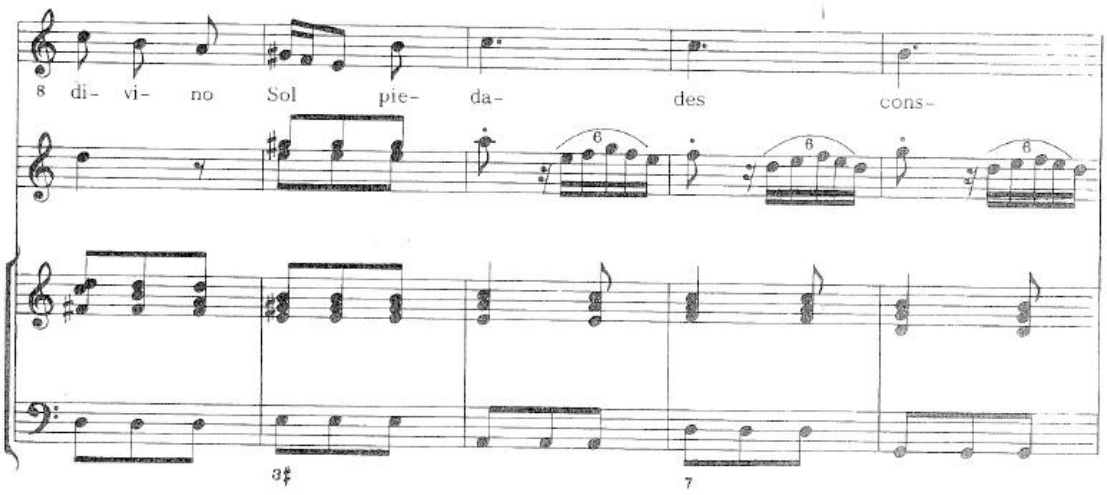

Grupeto; en el da capo, se puede realizar el grupeto en el compás 33. Convirtiendo las corcheas en tresillos de corcheas:

Figura 7.29 Oh Soberano Augusto IX




Trino; siempre en el da capo, y cuando se quiera matizar una idea o mensaje, el trino se puede utilizar en el compás 126 de la obra, en "da" de pie_da_des:

Figura 7.30 Oh Soberano Augusto X




### 7.8.3. Dificultad interpretativa

En la figura anterior, es posible realizar un fraseo que vincule el messa di voce, con una combinación de piano/forte, de tal manera que la primera negra con puntillo se forte y la

segunda piano y así sucesivamente, hasta que concluya la secuencia de quintas que marca el bajo.

Como señalamos anteriormente, no hay ninguna obra del barroco español entre el repertorio orientativo. Por lo que no existe ningún recitativo en español de música antigua en el repertorio orientativo. Esta obra empieza con un recitativo difícil de abordar por su significado y su significantes(Bukofzer, 1986).

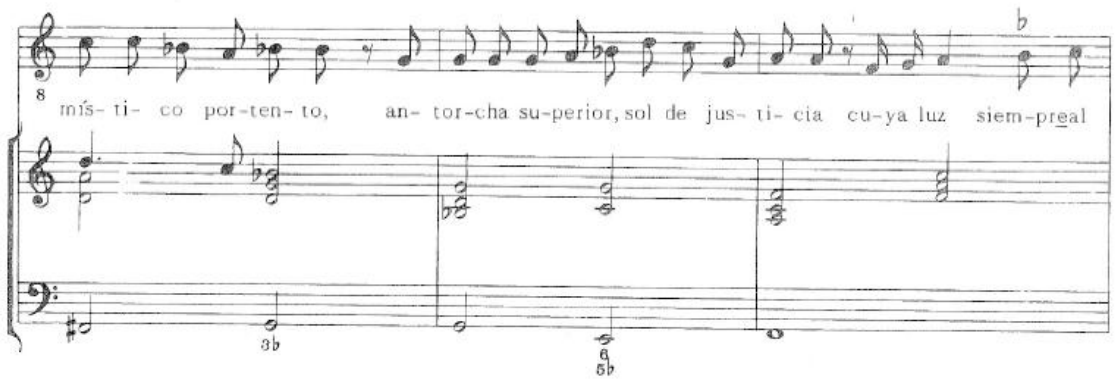
> *"El recitativo, en el cual se abandonó totalmente la composición contrapuntística, la música se vio completamente subordinada a la letra, con la cual esta regía el ritmo musical y hasta el lugar donde tenían que producirse las cadencias"*

En la propuesta didáctica haremos una serie de actividades dedicadas a este estilo.

Oh soberano augusto Sacramento,
Alto admirable místico portento,
antorcha superior, Sol de justicia,
cuya luz siempre al hombre le es propicia.

Y llena el cielo y tierra de fulgores,
desde esa breve esfera de candores,
con que al ángel más luces le acrecientas,
y las sombras de culpa al hombre ahuyentas.

Figura 7.31 Oh Soberano Augusto XI




En el sistema siguiente, en el compás 4 en la palabra 'portento', el si bemol que corresponde a la sílaba -ten- puede cantarse como la. Dos compases adelante, la palabra

justicia, hace sol la la, sin embargo, se cantaría la sílaba ti que está escrita con un la, se cantaría como un si.

### 7.8.4. Teatralidad

La cantada española es la versión española de la cantata europea. En Europa los cantantes se llegan a caracterizar de los diferentes personajes bíblicos, como en las pasiones de Johan Sebastián Bach (1685-1750).

En España, ya en el siglo XVII se encargó una ópera al estilo italiano en el futuro rey de Francia, Luis XIV, después de la "Paz de los Pirineos" titulada *"Celos aun del aire matan"*. En 1660, con libreto de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y música de Juan Hidalgo de Polanco (c.a. 1614-1685). Se trata del primer intento de fiesta real de ópera cantada que se conserva en España (Stein, 1993).

España en los siglos XVI y XVII era el centro del mundo, no se puede explicar a Miguel de Cervantes de otra manera. Y ese nivel literario y dramático estaba implícito en las gentes de aquella época.

Ay, sacro esplendor en cuyo mirar,
se mira flechar benigno el amor
Y en dulce ardor que amante respira,
piedades conspira el divino Sol.

Con las perspectiva anterior, este verso se torna solemne y adquiere significantes dramáticos propios del filojansenismo. Viniendo del renacimiento, en primera instancia, sin conocer el trasfondo del asunto, se puede ver a un Dios Cupido con su flechas, conspirando con Apolo.

Figura 7.32 Santísimo Sacramento

En "*piedades conspira el divino Sol"* encontramos la tesis agustiniana de la facilidad con la que se accedía a este sacramento.

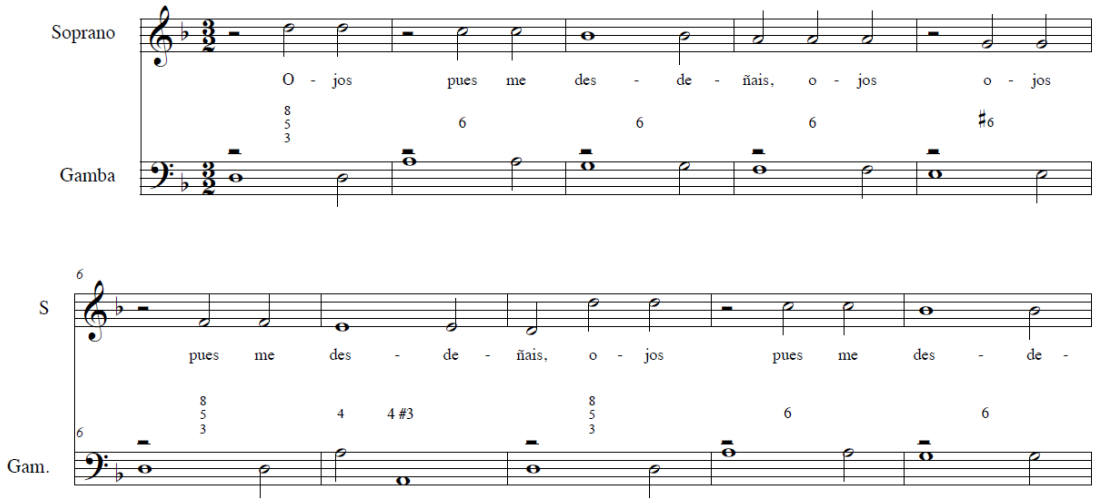
## 7.9. Análisis de la obra: Ojos, pues me desdeñáis, José Marín(1618-1699)

Esta obra, además de lo señalado en la fase de selección, tiene una características especial, y es que el José Marín fue cantante, guitarrista y compositor (López Cano, 2004), además de sacerdote, delincuente, preso, incluso con serias acusaciones de asesino.

### 7.9.1. Instrumentación

El sonido de la tiorba tiene todos los agudos del laúd y los grabes de un arpa, con una caja de resonancia amplia que le confiere una sonoridad especial. La belleza del sonido de este instrumento hace que el cantante se sienta desnudo ante la introducción de la tiorba.

Figura 7.33 Ojos pues me desdeñáis I



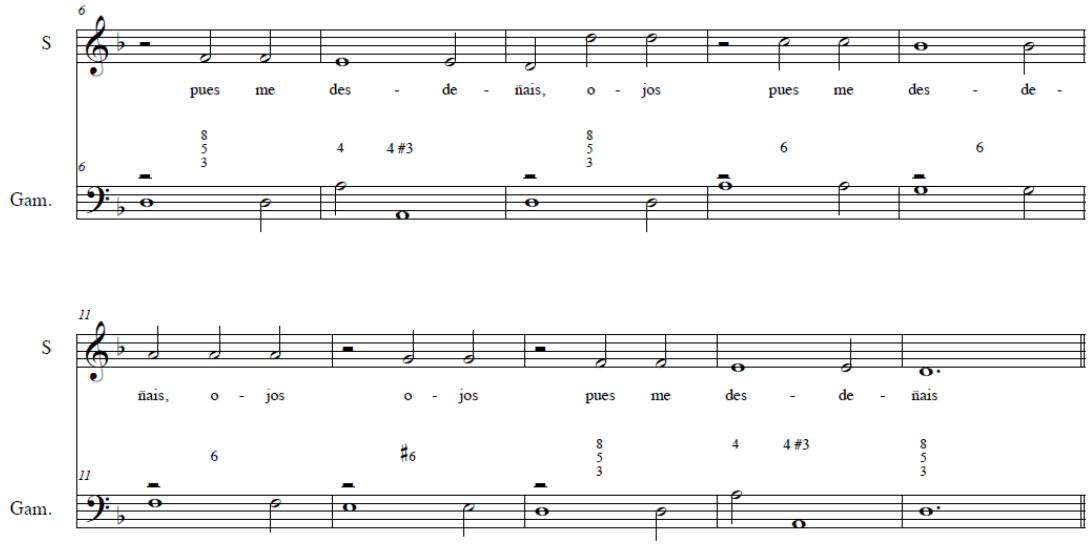

Sabemos que cada canción comenzaba con un preludio llamado pasacalle (López Cano, 2004) donde el instrumentista utiliza los primeros compases de la obra, hasta el c. 8, para hacer fijar la tonalidad.

Ese preludio deja muy pocas posibilidades de como debe sonar la voz, una voz estridente, sin timbre, sin trabajo previo con la tiorba, sería un desastre, y obtendría mala calificación en la prueba de acceso.

### 7.9.2. Dificultad técnica

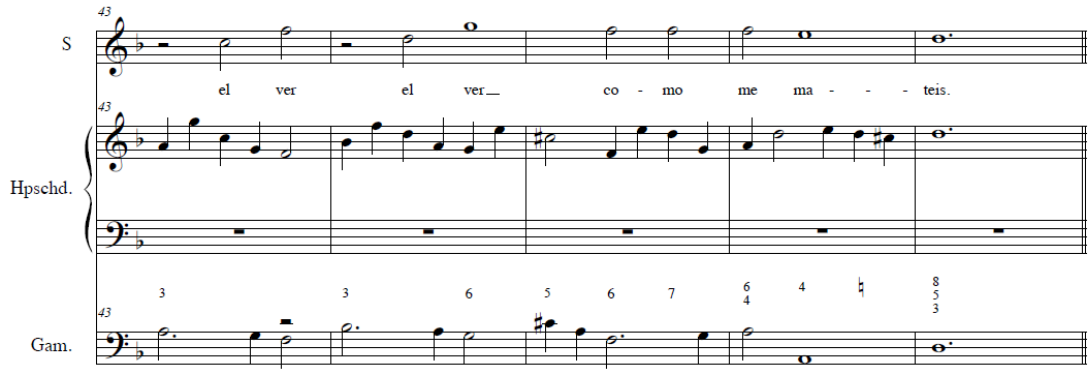
La nota más grave la alcanza en el compás en el compás 15.

Figura 7.34 Ojos pues me desdeñáis II




La nota más aguda se alcanza en el compás 44:

Figura 7.35 Ojos pues me desdeñáis III




El registro de la obra musical es por lo tanto de una octava más una cuarta.

Legato; desde el compás 21 hasta el compás 27 el cantante debe ligar las siguientes consonantes: p, n, q, m, v y t en una escala que va desde el Fa hasta el Do.

Figura 7.36 Ojos pues me desdeñáis IV

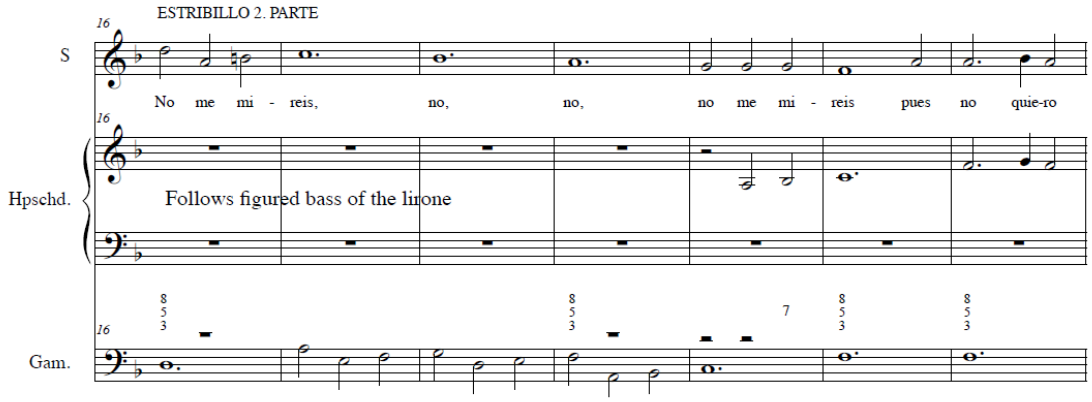
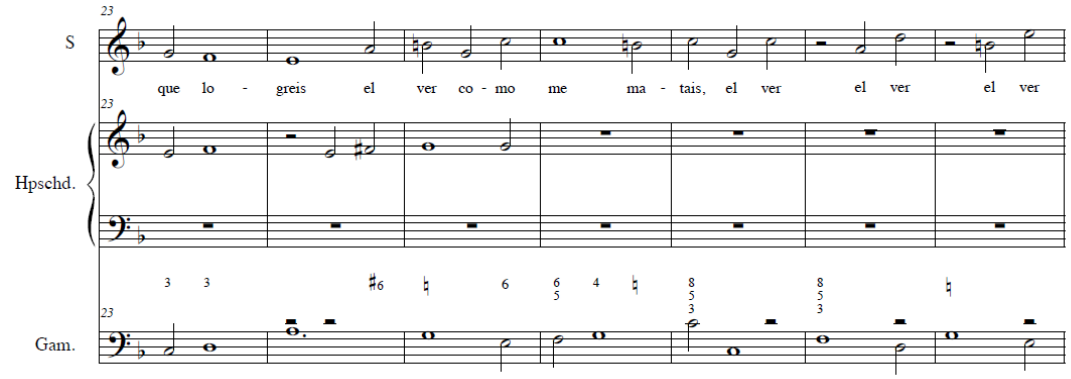



Figura 7.37 Ojos pues me desdeñáis V




Control del fiato; el estudiante tiene una oportunidad de mostrar el control de su fiato desde el compás 31 hasta el compás 44. Donde la melodía va de mi a sol.

Figura 7.38 Ojos pues me desdeñáis VI

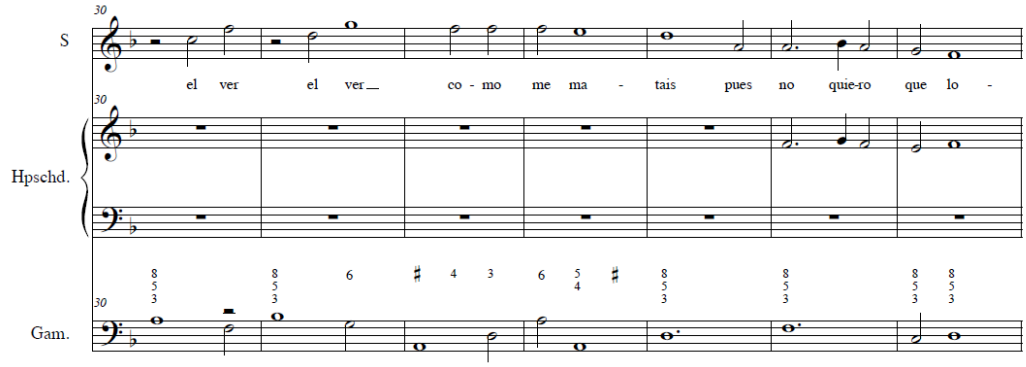
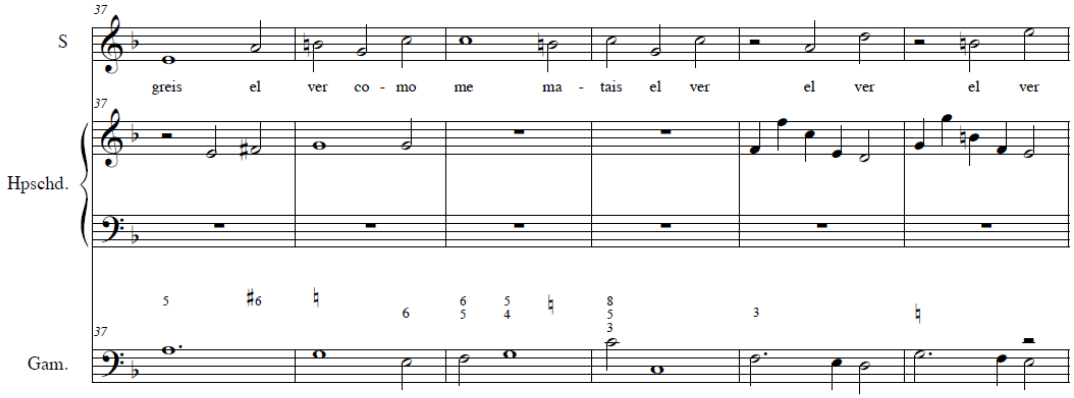


Figura 7.39 Ojos pues me desdeñáis VII




Proyección; si bien la sutileza y el buen gusto debe preceder al preludio, cuando la música pasa por los momentos de rasgueos, la figura anterior, el cantante debe mostrar la posibilidad de cantar piano en el agudo y mezzoforte en el grave, y también debe cantar forte en el agudo como en el compás 44.

Riqueza tímbrica: cierto tipo de música está pensada y compuesta para voces blancas, como la de los niños sin haber realizado el cambio de voz. Las sopranos que ya han desarrollado todo el timbre necesario para realizar un aria de ópera de una soprano dramática, tendrán que recurrir al recuerdo de sus voces jóvenes, como si de una sordina se tratara, la cantante se funde con la tiorba utilizando más la voz de pecho, que la voz de cabeza con todos los resonadores activos.

Esfuerzo muscular y relajación; cantar esta canción supone un esfuerzo muscular medio para un cantante bien entrenado. Cantar un agudo piano supone un esfuerzo importante. Si el alumno está entrenado en la musculatura costo-diafragmática, el esfuerzo será muscular, si el alumno no tiene bien colocada la voz, sufrirá para poder acabar la obra (Kraus, 1989).

La obra tiene tres partes:

A: Estribillo primera parte

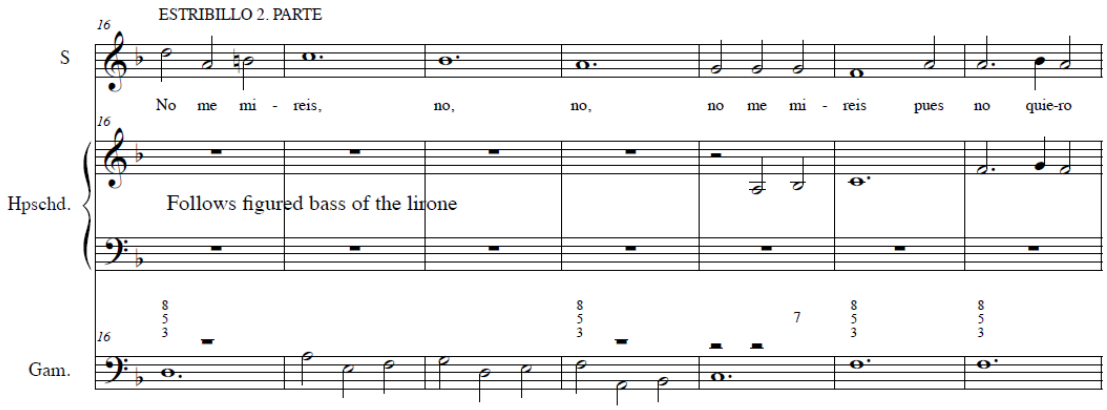
B: Estribillo segunda parte

C: Coplas

La interpretación mínima sería A, B, C, B, C, A.

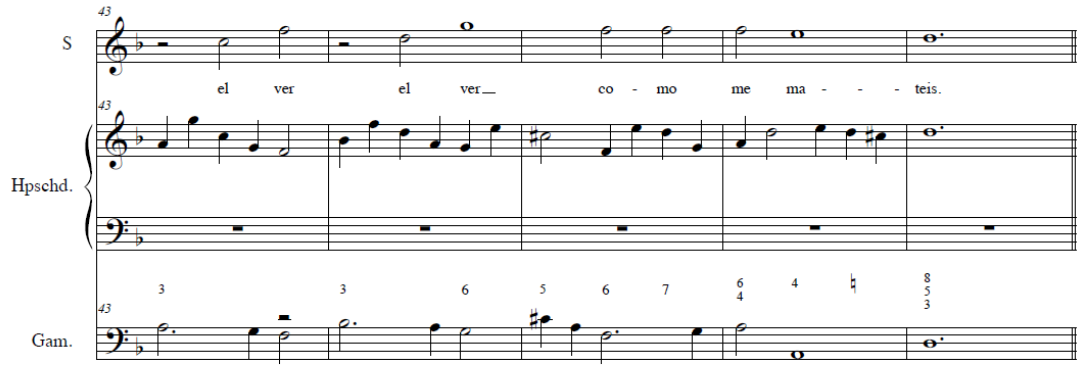
Messa di voce; en los compases 18 y 19 el estudiante puede hacer un messa di voce. Debido al tempo de la obra, este criterio es complicado de realizar y pasa a un segundo plano.

Figura 7.40 Ojos pues me desdeñáis VIII




Grupeto y trino; en los compases 47 y 30 se pueden realizar mordentes. El grupeto lo estudiaremos en la propuesta didáctica para esta obra y el trino es más complicado de realizarlo. Sobre todo en las repeticiones.

Figura 7.41 Ojos pues me desdeñáis IX

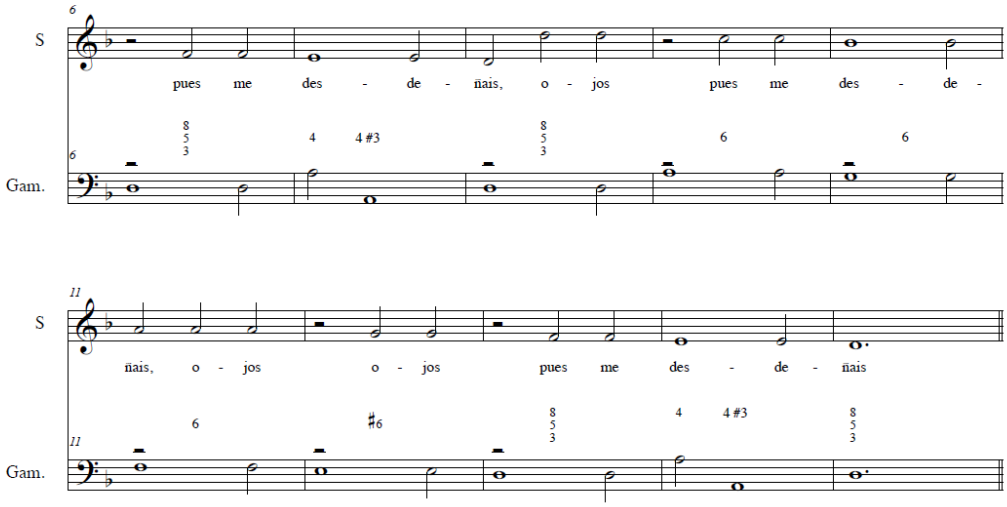



### 7.9.3. Dificultad interpretativa

En retórica, una repetición, supone un acto de insistencia, cuando repetimos queremos hacernos entender, y como no ha quedado claro la primera vez, lo hacemos una segunda vez con algún matiz diferente, como pueda ser la manera de articularlo.

Debemos tener siempre presente el momento de cambio que supone el barroco del siglo XVII entre la modalidad y la tonalidad (Alberola Verdú, 2013).

Figura 7.42 Ojos pues me desdeñáis X




### 7.9.4. Teatralidad

Los tonos humanos funcionaron como marcadores episódicos de las obras de teatro (López Cano, 2004). Su música se usaba para camuflar el ruido que realizaban los tramoyistas en los cambios de escena.

*Ojos, pues me desdeñáis*
*Ojos, ojos, pues me desdeñáis*

*No me miréis, no, no.*
*No me miréis,*
*pues no quiero que logréis*
*el ver como me matáis.*

*Cese el ceño y el rigor,*
*ojos, mirad que locura*
*arriesga buestra hermosura*
*por hazerme un disfavor*

*Si no os corrige el temor*
*si no os corrige el temor*
*de la gala que os quitáis.*

*No me miréis, no, no.....*

*Y si el mostraros serenos*
*es no más que por matarme*
*podéis la pena excusarme,*
*pues morirme de no veros.*

*Pero si no e de deveros,*
*pero si no e de deveros*
*que de mi os compadezcáis.*

*Ojos, pues me desdeñáis,*
*ojos, ojos, pues me desdeñáis.*

Aristóteles en su libro I de la Retórica nos hable del Logos, Ethos y Pathos. A la hora de interpretar un texto así, con un interlocutor —él que mira con desdén— se le quiere convencer de que finalice el desdén. Ese discurso utiliza el verbo matar dos veces. Independientemente de toda la tinta que ha corrido en torno al uso de ese verbo en el barroco, José Marín era un asesino—y de varias muertes acusado, pero al ser sacerdote no se le aplicaba la ley de la misma manera que a un vulgar campesino, vaya, como hoy en día—. Lo importante es que las palabras usadas ya nos marcan un límite en la ética, en cómo queremos decirlo. En las actividades plantearemos diferentes maneras de trabajar el Pathos para conseguir el punto medio en las interpretaciones.

## 7.10. Resultados

Se han definido criterios válidos para las pruebas de acceso tanto de Grado Profesional como para Grado Superior. De todas las obras orientativas se seleccionaron dos obras de

referencia *"Claros y frescos ríos"* y "*Ojos, pues me desdeñáis*". Paralelamente se seleccionaron dos obras de Joaquín García con los mismos niveles de dificultad.

Se analizaron todas las obras y se compararon por pares para tener un criterio a la hora de tomar decisiones acerca de la propuesta de esta investigación.

## 7.11. Discusión de los resultados

Hasta la fecha no se ha encontrado una investigación que proponga un repertorio concreto para las pruebas de acceso del conservatorio. Lo más cercano a un estudio parecido es la tesis de Alejandro Vicente Bújez, *"Evaluación del Currículo de los Conservatorios de Grado Superior de Música de Andalucía"* de 2007. Pero no entra a evaluar las pruebas de acceso y mucho menos a proponer un repertorio.

## 7.12. Conclusiones

Para comparar como cumple cada obra con el criterio seleccionado utilizaremos la tabla de ponderación definida en la sección 7.2

Tabla 7.1Sistema de ponderación adaptado a España.

| | |
|---|---|
| 1 | No cumple el criterio |
| 2 | Opcional |
| 3 | Cumple |
| 4 | Cumple nivel alto de dificultad |
| 5 | Profesional |
| 6 | Virtuosismo |

Colocamos las obras *"Claros y frescos ríos"* y *"De punta en blanco"* seguidas de *"Oh Soberano Augusto"* y *"Ojos pues me desdeñáis"*, para que se pueda realizar la comparación por pares. Durante todas las secciones anteriores hemos analizado cada obra en función de los criterios exigidos. En la tabla podemos ver la ponderación detectada que alcanza cada obra. Son 12 criterios. La puntuación de una obra con la máxima exigencia sería de 72. Por ejemplo cualquiera de las obras del Magnificat de Johan Sebastian Bach se acercaría a esa cifra, si bien nunca podría compararse con la dificultad máxima de los grandes roles de la ópera.

Tabla 7.4 Comparativa según criterios por pares

| Criterios | Claros y fres. | De punta en blanco | Oh Soberano | Ojos |
|---|---|---|---|---|
| **Instrumentación** | 3 | 4 | 4 | 3 |
| **Registro vocal** | 3 | 3 | 4 | 4 |
| **Legato** | 3 | 3 | 4 | 3 |
| **Fiato** | 3 | 3 | 4 | 4 |
| **Proyección** | 3 | 4 | 4 | 3 |
| **Timbre** | 4 | 3 | 4 | 3 |
| **Esfuerzo** | 2 | 3 | 4 | 3 |
| **Mesa di voce** | 3 | 4 | 3 | 3 |
| **Grupeto** | 2 | 3 | 3 | 3 |
| **Trino** | 2 | 3 | 4 | 3 |
| **Musicalidad** | 4 | 3 | 4 | 4 |
| **Teatralidad** | 3 | 3 | 3 | 4 |
| **Total** | 35 | 39 | 45 | 40 |

Las obras seleccionadas se mueven en una horquilla de 35 y 45 puntos, de un máximo de 72 puntos.

Las obras que hemos seleccionado, además de ser originales, son de mayor dificultad que las obras orientativas planteadas en la normativa. Así y todo, el nivel de las obras que se

plantean de Joaquín García, sin ser las más conocidas y difíciles, superan la puntuación en el total de la suma de los criterio exigidos.

# 8. CAPÍTULO OCTAVO: PROPUESTA DIDÁCTICA PARA DESARROLLAR COMPETENCIAS EN MÚSICA ANTIGUA

Todos los estudios realizados hasta ahora no tienen sentido si la música de Joaquín García, como un referente de música antigua canaria, no se introduce en el aula. Este capítulo tiene como objetivo ayudar al profesor en esa fase de introducción de dicho repertorio en el aula, utilizando metodologías actuales de dinámicas de grupo, aprendizaje por proyectos e "Arts infused education".

## 8.1. Justificación y contextualización

La unidad didáctica, que se presenta en esta investigación, obedece a las necesidades y análisis que se han realizado en capítulos anteriores de este trabajo.

Por un lado, se ha tenido en cuenta el marco normativo de los conservatorios. La única referencia al repertorio del renacimiento y barroco español es esta:

> *"Antología de arias y canciones del Renacimiento-Barroco italiano y español"……..Recopilación de obras adaptadas por los profesores del C. P. M. de Valencia.. …(Edit. Rivera)*

En la cual, no hay barroco español, y la visión que se da desde el C. P. M. de Valencia del renacimiento español es una fuente de melodías sencillas para cantantes principiantes.

Como se ha analizado en el capítulo anterior, las obras originales distan mucho de ser sencillas y triviales, y llevan un contenido que, cuando el profesor no conoce el estilo, se banaliza en detrimento de la formación integral del alumno. El alumno interpretará mejor a Schumann si sabe que ya, ese viaje a la naturaleza, lo hacían Mudarra y el Orfeo de Monteverdi. La historia no la componen bloques fragmentados de realidad (Barros, 2006).

Anexar los facsímiles sirve, por un lado, para que se pueda comprobar la validez de la transcripción, por otro lado, el tener los facsímiles disponibles ya es en sí mismo una herramienta válida para trabajar la historia de la música, y el estilo barroco trabajando con fuentes originales. Acerca de este nuevo paradigma nos escribe Carlos Barros op. cit.:

> *La historia mixta puede ser una buena vía para recuperar los géneros tradicionales sin el paradigma subyacente del viejo positivismo y sus mitos. El gran fallo de las nuevas historias antipositivistas del siglo XX fue centrarse en la descalificación de los temas en detrimento de la crítica epistemológica, pensando que cambiando los objetos de investigación de los temas políticos a los económico-sociales se superaba automáticamente el objetivismo ingenuo de von Ranke, su concepto del historiador como un notario y la "idolatría de las fuentes". Una solución válida puede ser investigar la política o la biografía de forma multitemática en el marco de un nuevo paradigma mixto, objetivo/subjetivo, porque si no caeríamos de nuevo en el fetichismo del objeto, reemplazando de manera simplista el+ cambio de tema por la mezcla de temas.*

Utilizar las fuentes originales históricas es una herramienta muy potente para que el alumno conozca la historia desde un acercamiento directo, sin intermediarios.

Las tecnologías actuales permiten acceder a diferentes fuentes multimedia como facsímiles, vídeo, diccionarios de la época, audio, pintura, noticias de la época, etc.. que permitan al alumnado crearse una imagen bastante real y objetiva sobre la época.

En los estudios como cantante, es muy excepcional tener la posibilidad de entender lo que era una ópera. No se conoce el trabajo real hasta que se participa en la primera ópera. En este sentido, la experiencia personal coincide con todos los colegas con los que se ha comentado la formación musical del cantante.

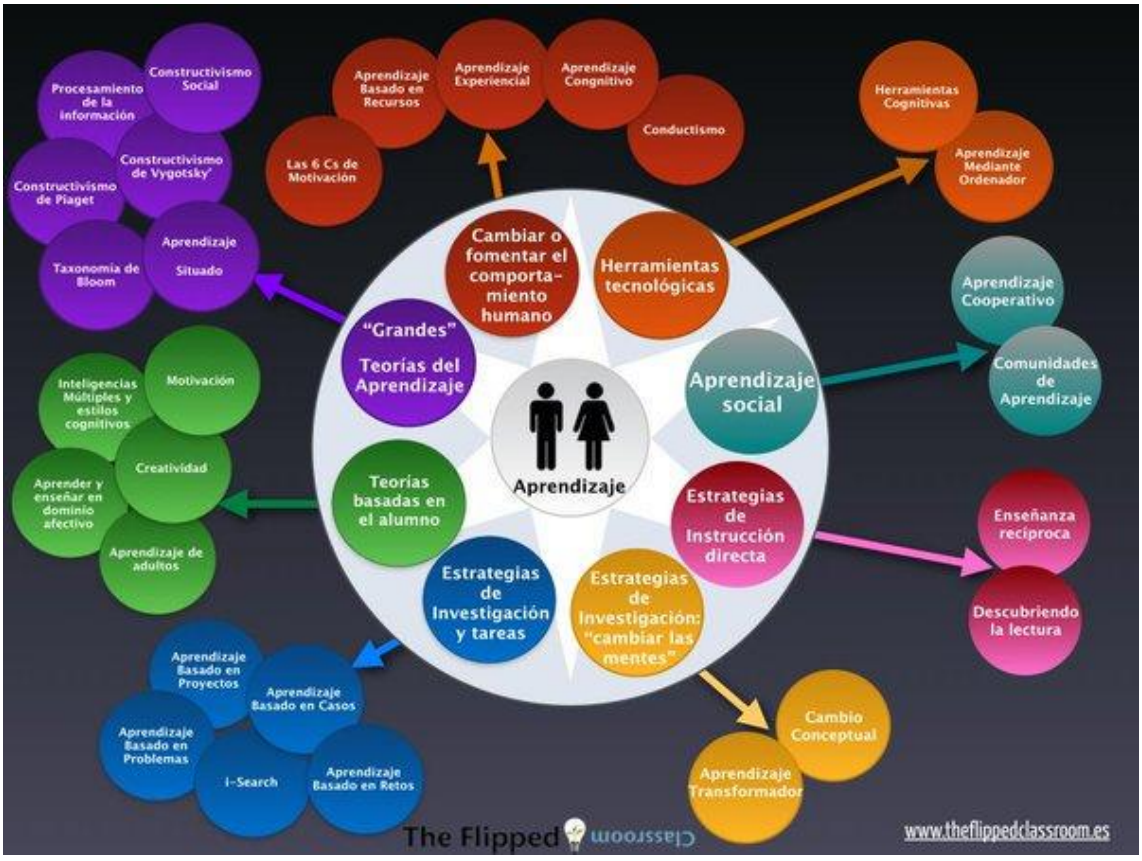
En los conservatorios profesionales no se sabe lo que es un tramoyista, ni está en los planes de estudio. Sin embargo,  en la realidad de la profesión se comienza cantando en coros y el mismo coro suele bailar la coreografía y hacer de tramoyista, utilero, maquillaje, etc..

## 8.2. Objetivos específicos.

- Adaptar la herramienta LÓVA, "La ópera como vehículo de aprendizaje" a quinto de grado profesional.

- Vincular otras escuelas profesionales como estudiantes de teatro para llevar a cabo el proyecto.
- Experimentar los nuevos paradigmas educativos en el conservatorio.
- Dar un marco de trabajo estimulante para los alumnos, que contemple la interpretación de al menos una obra original de Joaquín García.
- Recuperar al alumno como sujeto cognitivo, constructor activo de sus estructuras de conocimiento (Rivière, 1987).

Figura 8.1 Paradigmas educativos




## 8.3. Nivel de competencia de los destinatarios

Ponemos el foco en los alumnos de quinto de grado profesional pero se puede extender a sexto y cuarto, así como los alumnos que participen de otros centros de danza, teatro, producción multimedia, etc..

De la fundamentación teórica, concretamente del marco normativo extraemos las siguiente orden:

> *Orden de la Excma. Sra. consejera de educación, universidades, cultura y deportes por la que se establece la organización académica de las enseñanzas profesionales de música de la comunidad autónoma de canarias.*

Donde podemos ver todas las competencias y el itinerario de un alumno de grado profesional de canto.

Tabla 8.1 Contenido de los estudios de Grado Profesional

| CANTO | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **ASIGNATURAS** | **HORAS LECTIVAS SEMANALES POR CURSO** | | | | | |
| | **1º** | **2º** | **3º** | **4º** | **5º** | **6º** |
| Canto | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Lenguaje Musical | 2 | 2 | 1 | 1 | | |
| Educación Auditiva | 1 | 1 | | | | |
| Armonía | | | 2 | 2 | | |
| Coro | 1,5 | 1,5 | | | | |
| Idiomas aplicados al Canto | 1,5 | 1,5 | 1,5 | 1,5 | 1,5 | 1,5 |
| Música de Cámara | | | | 1 | 1 | 1 |
| Conjunto Vocal de Cámara | | | 1 | 1 | | |
| Historia de la Música | | | | | 1,5 | 1,5 |
| Piano Complementario | | | 0,5 | 0,5 | 0,5 | 0,5 |
| Expresión Corporal | 1,5 | 1,5 | | | | |
| Repertorio | | | 0,5 | 0,5 | 1 | 1 |
| Itinerario I:<br>Fundamentos de Composición<br>Opcionales - Optativas | | | | | <br>2<br>2 | <br>2<br>2 |
| Itinerarios II, III y IV:<br>Análisis<br>Opcionales - Optativas | | | | | <br>1,5<br>2 | <br>1,5<br>2 |
| **TOTALES** | **8,5** | **8,5** | **7,5** | **8,5** | **10/10,5** | **10/10,5** |

Si el alumno ha llegado a quinto, se le supone paciencia, voluntad y convicción para estudiar música. Lo más difícil a nivel teórico ha quedado atrás. Delante de sí mismo tiene unos años en los que tendrá que adquirir las competencias suficientes para convertirse en un profesional.

## 8.4. Justificación del enfoque metodológico

Manuel García hijo escribió su tratado completo del arte del canto en 1847. En este inicia una nueva ciencia al inventar el laringoscopio. Hoy en día muchas escuelas de canto vinculadas a la ciencia son vistas, desde las corrientes clásicas del canto, como apartadas del bel canto.

Aplicar los descubrimientos científicos a cualquier disciplina, no es más que estar a la vanguardia de esa materia. Manuel García hijo es el mejor tratadista del canto de todos los tiempos. Él mismo era un científico.

Desvincular la ciencia de la enseñanza hace que la disciplina desaparezca. El propio aprendizaje nos debe llevar a cuestionar todas las opciones para escoger en cada caso, la mejor opción.

Paralelamente a la ciencia del bel canto, están los diferentes paradigmas educativos que se investigan en didácticas especiales. Los avances de la psicología y de la filosofía como pueden ser el desarrollo cognitivo o las diferentes ramas de la epistemología, tienen una interrelación, en ambos sentidos, con la educación.

### 8.4.1. Desarrollo cognitivo de Jean Piaget

Los perfiles de los alumnos que cursan quinto de grado profesional pueden tener desde dieciséis años en adelante. Nuestro enfoque se centra en el desarrollo cognitivo que tiene un alumno adolescente, sobretodo en la incapacidad de entender la realidad a través de sus teorías (Carretero, 1985). Concretamente:

- Egocentrismo operacional formal
- Audiencia imaginaria
- Fábula personal

Para ello adaptaremos nuestro propuesta didáctica desde este punto de partida, dando herramientas que faciliten el desarrollo cognitivo de estos aspectos.

### 8.4.2. Constructivismo social

Nada surge por generación espontánea. Cuando Paulov alimenta a los perros haciendo coincidir con el timbre de una campana, está fundamentando su tesis conductista. Cuando eso se extrapola a los alumnos, se prepara a los alumnos para que sepan responder correctamente a una serie de estímulos.

La imposición de una única creencia o perspectiva es, sin duda alguna, anticonstructivista (Jonassen, 2000): Entornos de Aprendizaje Constructivista (EAC ).

> *La diferencia fundamental entre los EAC y la educación objetivista consiste en que los problemas dirigen el aprendizaje en lugar de servir de ejemplos de los conceptos y de los principios previamente enseñados. Los alumnos aprenden el contenido del ámbito de estudio para resolver el problema, en lugar de solucionarlo como si fuera una aplicación del aprendizaje.*

Los problemas que le vamos a plantear al alumno son todos los relacionados con la producción de una ópera en el conservatorio.

Delimitaremos la zona de desarrollo próximo, con el fin de alcanzar un adecuado equilibrio entre orientación del profesor y libertad del alumno, en aras de preparar un espacio donde los conflictos y la creatividad.

Crearemos una serie de sesiones durante el curso para evaluar los preconceptos y facilitar que el proceso del conocimiento pasa al control del alumno.

Mezclaremos sesiones de dinámicas de grupos que resuelvan los diferentes conflictos que puedan surgir, así como clases temáticos sobre oficios específicos: regidor, coreógrafo, director de escena, etc..

### 8.4.3. Aprendizaje por Descubrimiento Guiado

El Aprendizaje por Descubrimiento ya lo practicaba Sócrates y lo describía Rousseau si bien fue Bruner en el siglo XX quien fundamentó los problemas en el contexto histórico actual (Reibelo, 1998).

El profesor, en lugar de explicar mediante el sistema expositivo, cómo se crea una ópera, proporciona los materiales adecuados, alienta a los estudiantes para que hagan comentarios, comprueben los resultados y creen sus propias hipótesis.

Bruner propone el método de situaciones-problema a los alumnos, para que ellos le encuentren solución a través de la interacción con los alumnos y con el profesor.

El punto de partida son los propios preconceptos de los alumnos. El profesor ofrece un material mínimo de partida, relacionado con Joaquín García, y será el alumnado el que tenga que crear desde sus necesidades todos los aspectos que produzcan la ópera final.

Esto da pie al aprendizaje por proyectos (KATZ - CHARD, 2000), metodología planteada por Bruce Taylor pionero del proyecto LÓVA en Estados Unidos.

### 8.4.4. Aprendizaje significativo

Para Ausubel el aprendizaje no es significativo hasta que ese significado no toma sentido para el alumno (Rodríguez Palmero, 2004). Para que obtengamos ese resultado, el alumno debe tener una actitud potencialmente significativa hacia el aprendizaje y en el material que se va a trabajar, se trata identificar los subsumidores que sean específicamente relevantes para el aprendizaje del contenido que se va a enseñar.

Los conocimientos previos de un alumno de quinto de grado profesional ya han sido definidos, pero su sensibilidad, sus gustos, su problemática pueden y deben aflorar en este trabajo, pues el fin no es la ópera, sino los aprendizajes y metodologías que surgen en el desarrollo de toda la producción.

## 8.5. Diseño de la propuesta didáctica

Se trata de crear una ópera completa —en función de las posibilidades del alumnado— en un curso completo, de manera interdisciplinar donde todos hacen de todo y se definen oficios concretos en función de las sensibilidades-capacidades de cada uno.

Está organizada a partir de una secuencia de actividades que se justifican en relación con la obtención de una tarea final, la producción de una ópera con toda su complejidad, partiendo del modelo LÓVA. Se parte del modelo LÓVA pensado para primaria y se adapta a un conservatorio de grado profesional, por lo que no sigue al pie de la letra las instrucciones y conceptos de este método.

La concepción del proyecto LÓVA es desarrollar el aprendizaje por proyecto, donde el vehículo de todas las asignaturas troncales en primaria; matemáticas, lenguaje, historia, etc.. es la ópera. La adaptación que se hace en esta propuesta didáctica es para que el alumnado del conservatorio tenga una visión holística de todos los roles profesionales con los que tendrá que colaborar en un futuro no muy lejano. Dándole al futuro profesional unas herramientas y unas competencias para poder fluir en su desarrollo profesional de una manera creativa.

El lugar idóneo de esta clase es el lugar de representación de la misma, para que el alumnado conozca en todo momento las posibilidades del lugar de representación.

Dentro de esta propuesta es necesaria la figura del coordinador/a del proyecto. Es un profesor que va a hacer de apoyo y coordinación de todo el proyecto y todos los alumnos implicados y sus profesores. Además de esta figura, serán necesarias varias sesiones donde algunos oficios sean expuestos, pero en forma de debate, donde los alumnos tienen una serie de preguntas a resolver por el profesor especialista: director de escena, escritor, profesor de baile, etc..

El alumno tiene que ser capaz de utilizar ese momento de libertad y creatividad para expresar sus sentimientos y hacerlos compatibles con su capacidad de estudio. Las sesiones deben ser de una hora y media cada semana, y son para coordinar los trabajos realizados en casa o con sus profesores. Es normal que estos alumnos estudien de manera simultánea el quinto de grado profesional con el Bachillerato. Por lo que no les queda mucho tiempo para estudiar y crear. Se trata de que vuelquen su trabajo diario en esa ópera y le den un sentido a todo ese trabajo. Y de paso, intentar ver la comprensión que tiene el alumnado de

su repertorio, y si no le gustaría realizar otro tipo de repertorio más cercano a su comprensión o estilos musicales.

El profesor, aparte de proponer un trocito muy pequeño de la trama, coordina, facilita y se anticipa a todos los conflictos que surgen cuando se trabajan este tipo de proyectos, ofreciendo una herramienta para su resolución.

La estructura será:

1. Presentación del proyecto
2. Diseño de la prueba
3. Oficios según LÓVA
4. Logo
5. Tema
6. Tesis
7. Creación de personajes
8. Diseño visual
9. Relación entre personajes
10. Tiempo y lugar
11. Estructura dramática
12. Libreto
13. Montaje y producción

El marco legal estudiado en el capítulo cuarto es importante que cada parte de la propuesta didáctica cumpla con dos aspectos importantes estipulados por ley, es decir las competencias a desarrollar y los criterios de evaluación.

Es así que cada sesión de trabajo planteará como mínimo tres partes:

1. Explicación de la sesión.
2. Competencias a desarrollar.
3. Criterios de evaluación.

Dentro de la guía didáctica LÓVA (anexo 5, tomo II) ya hay una descripción de competencias y objetivos a alcanzar por cada apartado. Es este estudio se describen sólo

las competencias y criterios de evaluación para el planteamiento de sesión, a los que habría que añadir los que se describen en la guía.

Cada sesión tendrá los tres apartados anteriores. Si bien tanto las competencias como los criterios de evaluación generales serán los descritos en el marco normativo, tanto de manera genérica como en cada instrumento y disciplina como describe la normativa.

## 8.6. Secuenciación de la propuesta didáctica

En esta propuesta iremos dando a la estructura planteada dentro de la Ópera como vehículo de Aprendizaje (LÓVA) una sugerencia , para tratar diferentes metodologías y aspectos importantes. En el anexo se encontrará una cronología cedida por el equipo LÓVA.

El equipo actual de LÓVA lo forman:

- Mary Ruth McGinn
- Miguel Gil
- Peter Hoyle
- Pedro Sarmiento
- Carolina Rodríguez Collar

Agradecer a estos maestros la posibilidad de usar este material para desarrollarlo y aplicarlo a conservatorios. Este proyecto está pensado para escuelas. La innovación de la propuesta didáctica consiste en plantearlo a alumnos de grado profesional, pero con la libertad de crear y poder demostrar lo que saben, sin la presión ni los límites del conservatorio.

La presente investigación tiene como fin último el de valorar, preservar y difundir la música de la Catedral de Las Palmas y su músicos.

### 8.6.1. Presentación del proyecto

Una vez comunicado a toda la comunidad escolar el proyecto LÓVA, se hace un llamamiento, incluyendo estudiantes de arte dramático, diseño, electricidad, danza, etc.. al lugar donde se va a celebrar la obra final y que será el lugar de trabajo semanal del grupo.

Se hace una breve exposición del proyecto y se visualizan vídeos de otros proyectos LÓVA en otros centros.

Se preguntaría al público si conocen alguna ópera y se buscarían tres obras que el público conoce y se visualizaría parte de estas.

Al final de la presentación, no más de 30 minutos, se entrega selección de oficios a los interesados:

1. Director/a de producción
2. Director/a de escena
3. Relaciones públicas
4. Intérpretes
5. Escritores/as
6. Compositores/as
7. Escenógrafos/as
8. Electricistas / iluminadores/as
9. Vestuario
10. Maquillaje / caracterización
11. Colaboradores
12. Director/a de escena

Se les plantea a los alumnos seleccionar tres oficios sin orden de preferencia y responder a las siguientes preguntas para una pre-selección. En ese trabajo deben responder a las siguientes preguntas:

1. ¿En qué soy bueno?
2. ¿Qué me apasiona?
   La 1. y la 2. ayudan a identificar el elemento (Robinson, 2017)
3. ¿Qué posibilidades tienes de éxito en tus proyectos?
4. ¿Tienes apoyos? ¿Cuántas personas te pueden ayudar?
5. ¿Qué crees que necesita la sociedad? ¿Qué falta en la escuela?

6. Carta de interés. ¿Por qué quieres participar en LÓVA?

En esta sesión se explica el trabajo a realizar en casa, para entregarlo durante la semana siguiente en el conservatorio. Es importante conocer realmente cuanto tiempo y voluntad tiene el alumno con respecto al proyecto LÓVA.

Se les convoca a la prueba de selección. Los alumnos que superen la prueba deberán firmar un contrato con sus respectivos padres donde conste el compromiso adquirido de acudir a todas las reuniones y ensayos por parte del alumnado.

El tribunal de selección debería estar formado por la directora, el jefe de estudios y la profesora coordinadora del proyecto.

En la plantilla de selección de oficios se les entrega un justificante como que han solicitado participar en la prueba, donde tienen un enlace al proyecto LÓVA donde pueden encontrar material para prepararse la prueba.

### *Competencias a desarrollar*

1. Aprendizaje de autoevaluación
2. Diferenciar la motivación de la habilidad personal
3. Autoevaluación de la autoestima
4. Evaluación del entorno
5. Realiza un análisis social crítico
6. Redactar una carta de interés

### *Criterios de evaluación*

1. Comportamiento durante la presentación
2. Aporte de preguntas
3. Implicación en la presentación
4. Participación en público con preguntas o apoyo

### 8.6.2. Diseño de la prueba

La prueba realizada en directo por el alumno es importante, pero el escrito que se ha realizado en casa se valora más en esta propuesta. Es necesario el talento, pero sin trabajo diario en casa, compromiso y pasión, no se puede sacar adelante un proyecto como este.

Desde esta investigación se plantea valorar más la capacidad de trabajo que el talento. También son importantes los estudiantes que están en riesgo de exclusión. Es más difícil detectar el talento e incluso motivarlos, pero una vez se consigue pasan a ser líderes muy creativos. Siempre valorando las diferentes inteligencias (Gardner, 2011).

En función de lo escrito se realiza una entrevista para detectar las posibilidades de cada candidato, donde se pueda reubicar alguna habilidad, detectar algún talento escondido.

Es muy importante tener una sesión con los alumnos que no hayan sido seleccionados para trabajar en el grupo troncal, y otros profesores trabajen con estos alumnos otras dinámicas y hacerlos confluir con la producción de LÓVA.

#### *Sesión propuesta para alumnos con otros perfiles no definidos anteriormente*

El objetivo de esta sesión es trabajar la sensación de fracaso y estimular la inteligencia emocional. En función de los perfiles descritos en la pre-selección, se puede invitar a estas sesiones a otro tipo de profesorado que trabaje otras disciplinas, así como al resto del alumnado.

En su estudio *"Educación emocional y competencias básicas para la vida"* de 2003, Rafael Bisquerra Alzina, nos describe las Competencias emocionales progresivas :

> *Se puede afirmar que muchos de los problemas que afectan a la sociedad actual (consumo de drogas, violencia, prejuicios étnicos, etc.) tienen un fondo emocional. Se requieren cambios en la respuesta emocional que damos a los acontecimientos para prevenir ciertos comportamientos de riesgo. Una respuesta a esta problemática puede ser la educación emocional. Múltiples voces se han manifestado en este sentido*

*(Consortium on the School-Based Promotion of Social Competence, 1994; Graczyk, Weissberg, Payton, Elias, Greenberg y Zins, 2000; Weissberg, Caplan y Sivo, 1989; Weisberg y Greenberg, 1998, etc.). La educación emocional deriva del concepto de emoción y sus implicaciones..*

*Algunos autores (Salovey y Sluyter, 1997: 11) han identificado cinco dimensiones básicas en las competencias emocionales: cooperación, asertividad, responsabilidad, empatía, autocontrol.*

Sesión:

1. Se ponen por parejas uno en frente del otro
2. Los del lado izquierdo explican durante un minuto, todos a la vez, a los del lado derecho como se sienten, y le echan la culpa a su compañera de enfrente.
3. Luego, los del lado derecho reaccionan de forma pasiva.
4. Se vuelve a repetir el ejercicio pero con otro malestar.
5. Los del lado derecho reaccionan de forma agresiva

Se crea un círculo y se pregunta si existe otra manera de reaccionar que no sea agresiva, ni pasiva. Se propone llegar a la asertividad de una manera inductiva.

Se repiten los ejercicios cambiando de lado donde ahora se responda de manera asertiva.

En la segunda parte de la sesión utilizaremos la *"Comunicación No Violenta"* de Marshall Rosenberg. Concretamente la metodología de Pilar de la Torre. Se establece un debate por parejas en los que se tratan de manera muy corta las siguientes cuestiones y se va interactuando con el colectivo mientras se responde a esta serie de cuestiones.

1. ¿Qué tipo de relación quiero tener con mis compañeros de clase?
   En una palabra, dos como máximo.
2. Compartir esa palabra en público y ponerla en un mural.
3. ¿Cuáles son las conductas que nos alejan de la lista anterior?
4. Compartir esa palabra en público y ponerla en otro mural.
5. Matizar los aspectos conflictivos de aquellos que son normales. Por ejemplo, frustrado, decepcionada, etc.. Y traducirlos en "no quedarme en el enfado, no

permanecer en la decepción". Las emociones son buenas y nos ayudan a forjar el carácter. Son estímulos para gestionar los conflictos desde otra emoción. Esta parte está dedicada a que los alumnos sean consciente de sus propias emociones.

6. Identificar una situación **concreta** de conflicto y compartirla por parejas. No vale "mi compañero es un gandul". Muy distinto sería "en los trabajos en grupo, mi compañero no hace su parte".
7. Ahora hacer una escena en la que una persona no hace los trabajos y su compañera reacciona de manera asertiva, exponiendo lo que pretende que haga la persona que crea el conflicto y, por otro lado, pensar en cual quiere que sea la motivación de la otra persona para hacer lo que yo le pido (manipulación, culpa, premio, chantaje, premio, castigo); una pareja cada vez.
8. Cerrar la sesión donde cada uno expone sus conclusiones.

En el siguiente apartado trataremos los perfiles profesionales troncales del proyecto.

### *Competencias a desarrollar.*

1. Competencias emocionales básicas
2. Hablar en público
3. Relacionarse con otros alumnos
4. Poner la inteligencia al servicio de las emociones
5. Cooperación
6. Asertividad
7. Responsabilidad
8. Empatía
9. Autocontrol

### *Criterios de evaluación*

1. ¿Son conscientes los alumnos de su capacidad de gestionar las emociones?
2. ¿Hay una progresión a la hora de hablar en público?
3. ¿Hay una mejora en la relación con los otros alumnos?
4. ¿Entienden el concepto de asertividad?

5. ¿Se responsabilizan de su parte del trabajo?
6. ¿Muestran evolución en su empatía con los conflictos ajenos?

### 8.6.3. Oficios según LÓVA

El objetivo de este proyecto no es llegar al nivel máximo de excelencia en la producción y en la calidad del espectáculo. Como señalábamos anteriormente, el reto no es desarrollar en el alumno una capacidad de respuesta ante un estímulo concreto, y prepararlo para que desarrolle esa competencia. Tampoco es el objetivo que un Director de producción aprenda todo su oficio con este trabajo.

Uno de los principales objetivos es que los participantes tengan un conocimiento básico de todos los roles que hacen que un ópera se produzca. Esto puede inspirar a futuros publicistas o escritores, pero no es el fin que se les pueda exigir toda la profesionalidad de su oficio.

Lo primero es ponerse de acuerdo con la fecha del estreno de la ópera. Esto dará un objetivo y un calendario (anexo 5, tomo II).

Como hemos marcado anteriormente, los oficios son los siguientes:

1. Director/a de producción
2. Director/a de escena
3. Relaciones públicas
4. Intérpretes
5. Escritores/as
6. Compositores/as
7. Escenógrafos/as
8. Electricistas / iluminadores/as
9. Vestuario
10. Maquillaje / caracterización
11. Colaboradores
12. Director/a de escena

Anexamos los cuadernillos profesionales que serán suficiente como punto de partida. A medida que vayan surgiendo las dudas sobre un oficio determinado, el grupo lo planteará al profesor-coordinador que se encargará de programar las charlas de los profesores especializados en dichos oficios. Esas charlas siempre son para responder las dudas de los alumnos en ese campo y es muy importante que todos los alumnos, aún cuando no desarrollan esa profesión, asistan a la charla del experto. Dicho experto debe estar inspirado en su charla, pues es muy probable que inspire a un estudiante con su intervención.

La primera reunión debe crear vínculos fuertes entre los alumnos y debe romper algunas barreras. El profesor tendrá un papel importante de facilitador. A medida que el grupo se vaya consolidando, el profesor se tendrá que retirar poco a poco hasta que ya no sea necesaria su intervención.

Propuesta de dinámica de grupo:

1. En círculo con una pelota, se van tirando la pelota entre ellos y deben decir el nombre de la persona a la que se la van tirar.
2. Realizar una vocalización de 5 minutos.
3. Cantar una canción que todos se sepan.
4. Bailar una danza que todos se sepan.
5. Foto-palabra (Carlos Hernández Fernández)

### *Foto-palabra*

Se trata de preparar unas imágenes que sugieran diferentes ideas. Se utiliza para trabajar la motivación. Dispersamos fotos por el aula y planteamos una pregunta: ¿Qué noticia te gustaría ver publicada mañana en los periódicos? Los alumnos escogen las fotos y nos hablan de noticias imaginarias.

Otra pregunta: ¿Por qué merece la pena levantarse cada mañana?
Se debe orientar este trabajo hacia las diferentes profesiones, de tal manera que el alumno identifique su motivación con su vocación.

### *Competencias a desarrollar*

1. Habilidades técnicas específicas
2. Creatividad
3. Resolución de conflictos
4. Visión general y particular de todas las profesiones dentro de una ópera
5. Compresión más profunda de su propio rol al observarlo desde otro prisma
6. La transversalidad hace trabajar la diferenciación hemisférica (Valderrama, 2009)
7. Hablar en público
8. Abrirse al colectivo
9. Identificar las motivaciones propias y del colectivo

### *Criterios de evaluación*

1. ¿Qué sabe hacer cada alumno?
2. ¿Quiénes tienen que trabajar más su creatividad?
3. ¿Son capaces de resolver conflictos?
4. ¿Son capaces de comprender las tareas de los otros oficios?
5. ¿Son capaces de observar su oficio desde otra perspectiva distinta a la propia?
6. ¿Son capaces de hacer dos cosas a la vez?
7. ¿Identifican las motivaciones propias y del colectivo?

## 8.6.4. Logo y nombre de la compañía

La dinámica de esta sesión tiene dos fines: reforzar el trabajo colectivo trabajado en la sesión Foto-palabra y empezar a definir la identidad del grupo.
Se debe elegir el nombre de la compañía. La definición de compañía para el proyecto es la siguiente: *grupo de personas que trabajan juntas (en diferentes profesiones) y que tienen un objetivo común.*
Para ello tomaremos prestada la sesión la idea del diario de Toshiro Kanamori (SALINAS-LÓPEZ-MASERO,2012). Se les plantea la posibilidad a los alumnos de redactar un diario, con la idea de que nos sirva de inspiración para la obra. En ese diario se vierte todo lo que el alumno quiere contar, especialmente los datos biográficos, si el alumno tiene

disponibilidad, durante todo el tiempo que dure la preparación de LÓVA. Se va preguntando en cada sesión si alguien quiere compartir alguna historia de su diario.
Se decide el nombre de la compañía. Debe ser algo que provoque sorpresa en la gente, que le provoque curiosidad. El nombre tiene que representar al grupo, se suele elegir antes del tema, así que no tiene que tener relación con la ópera.

Cada alumno presenta el suyo y después se hace una lista, donde se van marcando las opciones preferidas mientras los alumnos defienden, el suyo o cualquier otro que le guste más, dando las razones correspondientes. Al final se debe llegar a un consenso, conseguir que no quede más que una opción, en el caso de elegir y votar, propone entre dos ideas y normalmente el alumnado quieren fundirla en una. Si hay que votar algo, se le deja votar a dos cosas diferentes, para evitar que cada uno vote solo lo suyo.

A través de la metáfora y las experiencias personales ya se puede ir identificando la personalidad y la motivación de un alumno.
Por otro lado utilizaremos los roles de equipo (Belbin, 2000). Podemos plantear el eneagrama:

1. Cerebro
2. Investigador de recursos
3. Coordinador
4. Impulsor
5. Monitor evaluador
6. Cohesionador
7. Implementador
8. Finalizador
9. Especialista

Ponemos los nueve nombres y les pedimos a los alumnos que elijan un rol y que lo interpreten. También se puede jugar a un juego de cartas donde primero se reproduzcan las dificultades de cada rol y luego las fortalezas de cada rol, evaluando amenazas y oportunidades (DAFO).
Cuando se comprende el fin del trabajo se deja trabajar al alumnado sobre el logo y el nombre de la compañía con el material en anexo 5 (tomo II) sobre cada parte.

### *Competencias a desarrollar*

1. Aprender a realizar un análisis de Dificultades, Amenazas, Fortalezas y Oportunidades (DAFO)
2. Capacidad de escritura
3. Capacidad de crear su autobiografía
4. Leer en público cuestiones personales compartiendo con el grupo
5. Identificar su rol más predominante dentro del grupo.
6. Identificar sus carencias
7. Capacidad de síntesis
8. Deben ser capaces de definir a todo el grupo y su motivación como grupo
9. Dibujo y diseño
10. Debatir y defender la idea propia y colectiva

### *Criterios de evaluación*

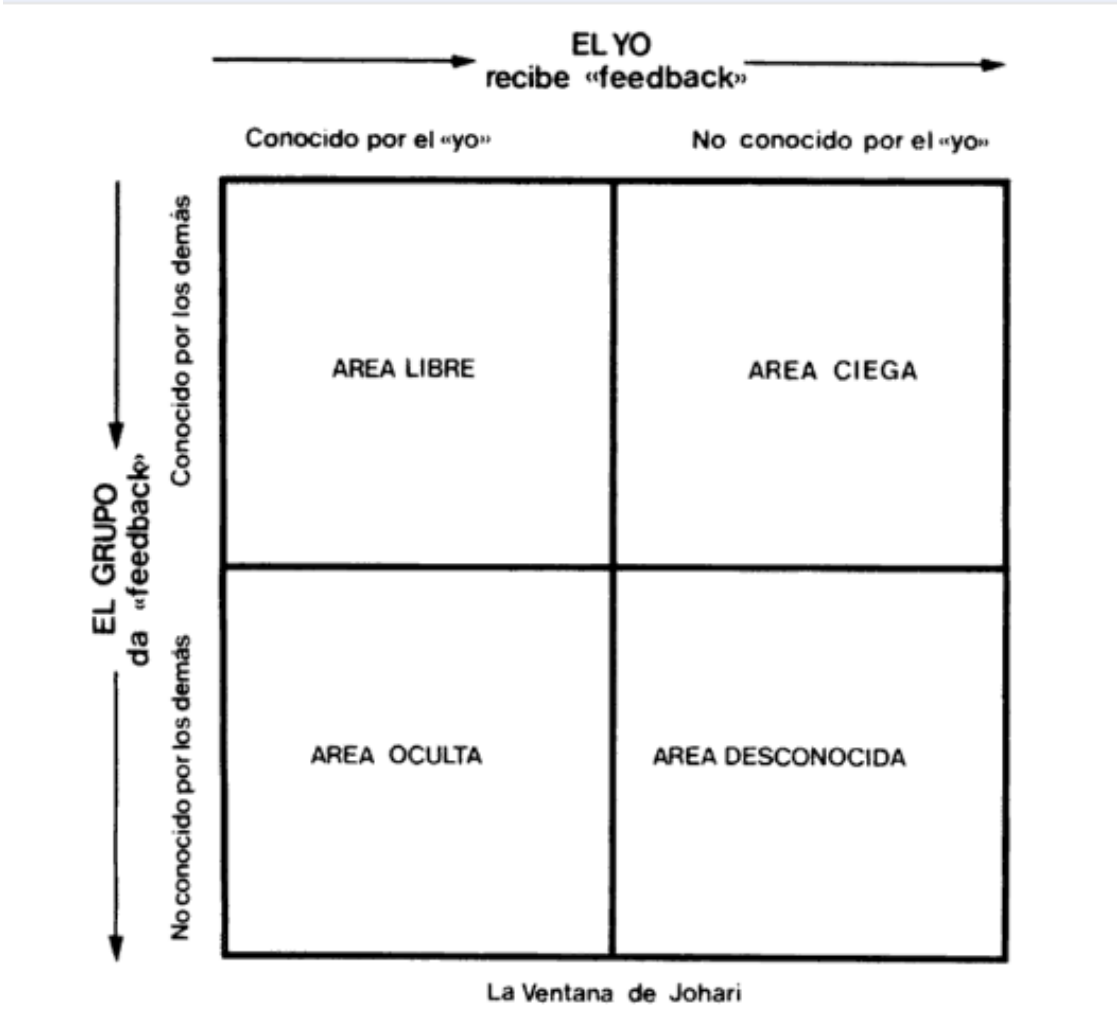
1. ¿Son capaces de realizar un DAFO personal?
2. ¿Son capaces de realizar un DAFO colectivo?
3. ¿Su nivel de escritura es acorde a su curso académico?
4. ¿Su nivel de lectura es acorde a su curso académico?
5. ¿Son conscientes de su rol dentro del grupo?
6. ¿Saben sintetizar lo propio y lo colectivo?
7. ¿Cómo dibujan? ¿Cómo representan?
8. ¿Encuentran argumentos para defender su postura?

#### 8.6.5. Tema

El profesor o profesora, en la medida que el grupo está cohesionado, va cediendo la clase al grupo para que trabajen los contenidos que decidan apoyándose en la guía didáctica(anexo 5, tomo II). Para acabar de tener un conocimiento un poco más profundo

de cada persona que forma el grupo, se propone en esta sesión, trabajar la ventana de Johari (Fritzen, 1987) .

Figura 8.2 Ventana de Johari




Es un ejercicio en el que cada uno escribe, de forma secreta, algo especial de su área oculta en una nota. Jugando con las imágenes de cada persona del grupo y con la cualidad de cada uno, se mezclan fotos de cada uno con cualidades tantas veces como haga falta para que al final esté cada nota debajo de cada foto correctamente colocadas.

Uno de los principios de *"Arts Infusion"* es que la enseñanza estándar suele ser aburrida señala Bruce D. Taylor en su libro "*Common Sense Arts Standards* ". Continua explicando que el aburrimiento implica desconexión emocional. Su metodología plantea recuperar la

emoción como vehículo para acabar con el aburrimiento y conseguir el aprendizaje significativo.

Las preguntas que pueden ayudar a determinar el Tema pueden ser:

- ¿Qué me preocupa?
- ¿Qué me da miedo?

Previamente, en la clase anterior, se le ha solicitado al alumno que traiga un objeto personal preferido, y que escriba sobre ello. Esta será la fuente de donde saldrá el Tema. Extracto de la guía didáctica LÓVA (anexo 5, tomo II):

> *El "Tema" se piensa normalmente como una palabra y es el contenido total del trabajo. La elección del tema llega en el momento de pedirle a cada escritor (o miembro de la compañía) que escriba en un papel, de manera anónima, tres cosas que le preocupen y tres cosas que le afecten emocionalmente.*
>
> *En ocasiones tres términos pueden solaparse. Si alguien se comporta de cualquier manera que dé pie a que se le pueda identificar como la persona que presenta el papel que se está leyendo, será eliminado. Esto se hará para evitar un alumno "dominante" que afecte a la deliberación objetiva de un posible tema.*
>
> *De varios temas propuestos podrá surgir una buena oportunidad para el debate. Por ejemplo "amistad" es un tema que surge con frecuencia entre los 9 y 10 años como algo importante en sus vidas. Por ello, se debe llegar a un consenso de lo que la amistad significa realmente (lealtad, confianza, cosas en común, interés mutuo), de lo que hace que un amigo sea un amigo, que hay de diferencia entre un amigo y un conocido, etc. Con frecuencia puedes empezar con una definición del diccionario que puede ser un buen trampolín para una discusión productiva. Ten en cuenta que, como adulto, tu punto de vista sobre varios temas y cuestiones no es el mismo que el de ellos y los escritores deben reflejar su entendimiento, no el tuyo.*

### *Competencias a desarrollar*

1. Profundizar en habilidades sociales
2. Es muy importante en esta metodología la escritura
3. Al trabajar sin gomas el alumno, consciente de que su trabajo va a ser visto por el resto, se esmera en no equivocarse.
4. Los errores se publican, no se corrigen. Es una manera de aprender de ellos.
5. Delegamos en ellos nuestra responsabilidad como docentes y les empoderamos para que tengan sus responsabilidades.

***Criterios de evaluación***

1. ¿Han sido capaces de revelar características personales profundas?
2. ¿Han reconocido en los otros sus características especiales?
3. ¿Redacta con facilidad? ¿Faltas de ortografía?

### 8.6.6. Tesis

La definición extraída de la Guía didáctica (anexo 5, tomo II).

> *La Tesis puede quedar parcialmente resuelta en el mismo tiempo de una clase como el tema, y acabarla en una segunda clase.*
>
> *La "Tesis" es un punto de vista concreto sobre el tema y normalmente se expresa con una frase. Una vez más, debes indagar, investigar y discutir varias posibilidades sobre el tema que puedan explorarse en la obra. Debe tenerse en cuenta que, en última instancia, los escritores deben crear algo que haga al público pensar o reflexionar sobre ese tema y esa tesis y, tal vez, incluso llegar a emocionarles por lo que represente en escena.*
>
> *Una vez que la tesis se haya seleccionado, se debe emplear buena parte del tiempo en indagar dentro de las posibilidades inherentes en ella. Por ejemplo, si el tema es "amistad", una posible tesis podría ser "¿Hasta dónde puede llegar la amistad?"(O ¿Cuáles son los límites de la amistad?).*
>
> *Esta tesis plantea cuestiones sobre lo que realmente importa en la amistad; la naturaleza del perdón, grados de traición, lealtad o confianza; consecuencias, dificultades y beneficios de la amistad; diferentes tipos de amistad, ¿cambia la amistad con el paso del tiempo?, etc.*
>
> *Intenta pensar en todos los aspectos posibles del tema y la tesis y crea varias posibilidades antes de llegar a decisiones definitivas.*

Dependiendo del nivel de madurez del grupo se puede empezar directamente con los trabajos de cada oficio o con la visita de los profesionales si ya hay suficientes preguntas.

En esta investigación planteamos una sesión de trabajo por hito importante dentro del calendario. Si bien esta herramienta se puede usar en otra parte del calendario, o directamente no usarla o usar otras más adecuadas al momento.

Cuando el alumnado se empiece a concentrar en el trabajo propio de la construcción de la ópera, cada vez serán menos necesarios estas sesiones dinámicas.

Pueden surgir conflictos en todo momento. Ante un conflicto, circunstancia adversa, cambio, ¿Cuál es la residencia del grupo? ¿Cuál es la resiliencia del alumnado?
Queremos valorar el concepto Buenaventuranza definido por la RAE:

> Buenaventuranza.
>
> De bienaventurar.
>
> *1. f. Rel. En la religión cristiana, vista y posesión de Dios en el cielo.*
>
> *2. f. Rel. Cada una de las ocho fórmulas de felicidad espiritual que Cristo manifestó a s us seguidores como ideal de vida.*
>
> *3. f. Prosperidad o felicidad humana.*

En el enfoque de esta sesión se usa la definición de Buenaventuranza descrita por Jiddu Krishnamurti en el libro "Libertad total", donde la diferencia del placer y la asocia al concepto tiempo.

Para ello recurriremos al diario de cada uno e intentaremos rescatar los diferentes ejemplos de superación realizados por los alumnos a lo largo de su vida. Cada alumno debe describir una etapa difícil de su vida y cómo la superó y qué le ayudó a superarla. Haciéndoles conscientes de su propia resiliencia (Marcos Rojas, 2010).

### *Competencias a desarrollar*

1. Resilencia
2. Resolución de conflictos
3. La buenaventuranza como valor perenne y fortaleza personal y grupal
4. Escritura
5. Lectura en público
6. Comprensión profunda de conflictos
7. Compartir experiencias traumáticas profundas
8. Empatía

### *Criterios de evaluación*

1. ¿Ha habido empatía en alguno de las experiencias compartidas?

2. ¿Qué comprensión han adquirido del concepto Buenaventuranza?
3. ¿Mejora la escritura?
4. ¿Mejora la lectura en público?

### 8.6.7. Creación de personajes

Todos los diarios personales, conflictos, metáforas, aventuras, temas, tesis que van saliendo a lo largo del curso nos van definiendo de manera indirecta los personajes. Esa información nos dan rasgos de personalidad que utilizaremos para crear a los personajes. Las emociones son cambiantes los rasgos son fijos hasta que sucede algo importante que hace que cambiemos esos rasgos.

El alumno evoluciona, se transforma a través del personaje. Al tener toda esta información les hace saber qué tipo de modelos quieren seguir, cuales son los buenos modelos en su vida. Saben mucho más de sus familias por ejemplo, que suelen presentar rasgos de personalidad negativos. Los personajes deben ser coherentes, suelen surgir personajes con personalidad múltiple.

En esta sesión planteamos ¿Cómo resolver conflictos? Según la real academia española:

*conflicto.*

*Del lat. conflictus.*

*1. m. Combate, lucha, pelea. U. t. en sent. fig.*

*2. m. Enfrentamiento armado.*

*3. m. Apuro, situación desgraciada y de difícil salida.*

*4. m. Problema, cuestión, materia de discusión. Conflicto de competencia, de jurisdicció n.*

*5. m. Psicol. Coexistencia de tendencias contradictorias en el individuo, capaces de gen erar angustia y trastornos neuróticos.*

*6. m. desus. Momento en que la batalla es más dura y violenta.*

*conflicto colectivo.*

> *1. m. En las relaciones laborales, conflicto que enfrenta a los trabajadores, a través de sus representantes, con los empresarios. Afecta a una empresa o a un sector económic oy su resolución tiene efectos generales.*

En la situación de aprendizaje que estamos realizando, un conflicto es algo más parecido a cuando un alumno tiene una necesidad de otro alumno o del grupo y esa necesidad no está siendo satisfecha.

Para resolver los conflictos plantearemos la siguiente dinámica:

1. Definimos la necesidad lo más objetivamente posible y sin juicios.
2. Nos preguntamos si puede ser atendida
3. Si puede ser atendida, el conflicto está resuelto
4. Si no está atendida pedimos apoyo de un mediador.
5. El mediador/a puede ser un alumno

### *Competencias a desarrollar*

1. Capacidad de síntesis
2. Memoria de todo lo redactado y escuchado en clase
3. Análisis de todo lo escuchado y selección y agrupación de lo común
4. Resolución de conflictos
5. Inteligencia emocional
6. Ser capaz de mediar en conflictos

### *Criterios de evaluación*

1. ¿Son capaces de sintetizar una historia?
2. ¿Tienen memoria?
3. ¿Diferencias rasgos fijos de emociones cambiantes?
4. ¿Resuelven los conflictos?
5. ¿Son capaces de analizar una necesidad de forma objetiva?
6. ¿Son capaces de describir la necesidad personal sin juicios?

### 8.6.8. Diseño visual

En esta sesión nos visitará un profesional. Es importante que todos sepan de todo y que sean conscientes, que tengan una percepción de la producción en su conjunto. Así mismo, es importante que los encargados del escenario se empoderen y se responsabilicen de su tarea. En la guía didáctica (anexo 5, tomo II) vienen contempladas toda una serie de oficios que están relacionados con la imagen visual de manera directa o indirecta; escenografía, maquillaje, /as, electricistas / iluminadores/as, vestuario, caracterización y relaciones públicas.

En este apartado de competencias, copiamos algunas de las descritas en el guía didáctica para que sirva de ejemplo.

***Competencias a desarrollar***

Los alumnos aprenderán:

1. A desarrollar conceptos matemáticos superiores a través de la aplicación concreta de conceptos abstractos.
2. Usar números abstractos en situaciones de la vida real.
3. Hacer uso de habilidades de computación (suma, resta, división, conversión, proporción)
4. Trabajar fracciones, decimales y números enteros.
5. Trabajar con medidas lineales y sus aplicaciones prácticas.
6. Entender el concepto de la reflexión y la refracción de la luz.
7. Identificar alternativas y opciones adecuadas para una situación dada.
8. Obtener, organizar, analizar y sintetizar información.
9. Desarrollar vocabulario.
10. Desarrollar habilidades de pensamiento lógico y secuencial.
11. Desarrollar habilidades motoras.
12. Desarrollar habilidades organizativas.
13. Entender la necesidad y el valor del trabajo en equipo.

***Criterios de evaluación***

1. ¿Entienden que la función de la iluminación en el teatro es la de proporcionar luz y resaltar la acción que se desarrolla en escena, crear atmósferas y darle foco de atención a lugares concretos?
2. ¿Entienden, construyen y usan el equipamiento de iluminación apropiado para el espectáculo?
3. ¿Han Aprendido sobre la energía y los peligros potenciales de la electricidad?
4. ¿Entienden los conceptos de voltios, amperios, vatios y ohmios y sus interrelaciones?
5. ¿Pueden hacer un dibujo esquemático que muestre la distribución de la energía eléctrica de un edificio?
6. ¿Entienden la función de los fusibles, cortocircuitos y reguladores de voltaje?
7. ¿Pueden diseñar y construir un set de focos y un panel regulador?
8. ¿Entienden toda la terminología relevante para la fabricación de los focos?
9. Saben instalar y usar un panel de circuito eléctrico?
10. ¿Pueden escribir y ejecutar pies de luces?
11. ¿Identifican y entienden el propósito de las gelatinas de colores?

#### 8.6.9. Relación entre personajes

Para dinamizar esta sesión utilizamos el concepto de máscara neutra (Lecoq, 2003)

1. Por pareja. Jugamos a hacer el espejo imitando los movimientos del compañero.
2. Luego uno hace y el resto imita.
3. Medio grupo sentado y medio grupo caminando. Los que estaban sentados, eligen un compañero/a al que hacerle la sombra. Una vez haya estudiado sus movimientos, le hace la sombra.
4. Fuego, agua, tierra y aire, se busca música que represente los cuatro elementos. En el espacio se mueven representando cada uno de los elementos.

Los personajes se desarrollarán sin género y posteriormente, cuando sepamos los actores o actrices se les asignará el correspondiente. Se deben diferencias dos aspectos, los rasgos de

los personajes y las emociones de cada personaje. Los rasgos no cambian, las emociones sí.

El grupo publica una serie de rasgos y perfila el personaje A.

Una vez definido el primer personaje, se crean los sucesivos personajes en la medida en la que se va concibiendo el argumento, teniendo en cuenta el mapa de relaciones que van a tener estos personajes en función de sus debilidades y sus fortalezas.

#### *Competencias a desarrollar*

1. Imitación ( a través de la imitación relativizan sus rasgos y emociones)
2. Coordinación
3. Movimiento
4. Creatividad
5. Inhibición (máscara neutra)

#### *Criterios de evaluación*

1. ¿Qué calidad tiene el alumno al imitar el movimiento del compañero?
2. ¿Es capaz de seguirlo?
3. ¿Su movimiento es fluido?
4. ¿Qué rasgos reflejan sus movimientos?
5. ¿Le es fácil concebir un personaje?
6. ¿Esos personajes son autobiográficos?
7. ¿Se muestran más sueltos con la máscara?
8. ¿Cómo reaccionan ante el anonimato de la máscara?

### 8.6.10. Tiempo y lugar

Independientemente de las decisiones que se tomen, en algún momento la obra deberá tratar la música de Joaquín García. No es necesario ir al barroco canario, pero sí es imprescindible que se trate este tema que será desarrollado en la siguiente sesión.

Es muy importante encontrar un lugar y un tiempo que inspire a los propios alumnos. Al encontrar la mejor localización y tiempo tendremos en cuenta los siguientes principios:

1. Hemos de encontrar el mejor sitio para que el conflicto se muestre de manera sencilla.
2. Si se puede visitar será mucho más rico. Por ejemplo la catedral.
3. Un lugar que se salgo de lo común, que no veamos todos los días
4. Que haya mucho que investigar.

Cuanto más rico sea el sitio más fácil será conectarlo con el currículo.

La actividad propuesta es el debate como herramienta de aprendizaje. No se concibe el debate como una competición (Cattani, 2003), sino como una posibilidad de generar inteligencia colectiva (González-Váttimo, 2012).

### *Competencias a desarrollar*

1. Desarrollar la capacidad de escucha
2. Entrenar la fundamentación de una propuesta
3. Analizar los pros y contras de una idea
4. Moderar un debate
5. Defender un argumento y estar abierto a entender un argumento contrario o complementario
6. Redactar las conclusiones
7. Hablar en público

### *Criterios de evaluación*

1. ¿Son capaces de escuchar?
2. Cuando escuchan, ¿Se preparan para rebatir lo escuchado o analizan lo escuchado para ver si aporta soluciones o complementa lo ya dicho?
3. ¿Se valoran todos los punto de vista posibles?

4. ¿El moderador tiene capacidad de hacer fluido el discurso?
5. ¿Son capaces de argumentar su idea cambiando la argumentación y adaptándola al receptor que no está de acuerdo?

#### 8.6.11. Estructura dramática

Esta es la única sesión donde el profesor propone una parte del contenido. En algún momento del argumento, los personajes deben rescatar una obra de Joaquín García de la Catedral, transcribirla e interpretarla. Esta parte es obligatoria.

La parte opcional sería la propuesta siguiente: el ambiente de conspiración y las letras crípticas de las canciones son perfectas para ir más allá en el argumento. Se puede proponer que los estudiantes encuentran una partitura por casualidad y relacionan una frase escrita en la portada de la partitura con el envenenamiento. Poco a poco van descubriendo que hace trescientos años se cometió un asesinato para evitar que en la iglesia, las mujeres pudieran dar la misa. La catedral conoce la verdad y poco a poco va intentando poner difícil la investigación de los estudiantes.

***Competencias a desarrollar***

1. Desarrollo de una estructura dramática
2. Coordinación por parte de los escritores
3. Concreción
4. Capacidad de redacción
5. Desarrollo de una idea
6. Invención
7. Estructura dramática: introducción, nudo y desenlace

***Criterios de evaluación***

1. ¿Es coherente la historia?
2. ¿Los escritores son capaces de comprender su tarea?
3. ¿Se dispersan con facilidad y hay que intervenir mucho en el aula?
4. ¿Son capaces de desarrollar una idea?

5. ¿Son creativos?
6. ¿Es consistente la estructura dramática?

#### 8.6.12. Libreto

La creación del libreto es una oportunidad para el uso de las TIC desde un enfoque constructivista (Hernández Requena, 2008).

En esta sesión el profesor propone pequeñas tareas para los diseñadores. Las tareas consisten en prepararse un pequeño tutorial en casa. Cada alumno debe explicar pequeñas sesiones donde explicar cómo se realiza una operación concreta y sencilla; como por ejemplo crear un archivo y guardarlo con el nombre concreto. El profesor debe velar por la correcta coordinación entre los diseñadores para que entre todos se repartan las diferentes tareas que son necesarias para realizar el libreto. Se trata de que el alumno comprenda completamente la función del programa y a continuación explique el proceso. Las primeras sesiones serán sencillas y poco a poco se irán complicando hasta realizar todas las tareas necesarias. Un programa informático para la realización del libreto podría ser Photoshop de Adobe en combinación con Microsoft Word.

Cada vez que los diseñadores consigan un resultado parcial, se reunirán con el resto del grupo para presentar sus trabajos y ver si con acordes al resto del trabajo.

##### *Competencias a desarrollar*

1. Investigación
2. Autonomía
3. Aprender a enseñar
4. Dominio de herramientas software
5. Saber recibir críticas
6. Orientar el trabajo al resultado colectivo

##### *Criterios de evaluación*

1. ¿Son capaces de investigar?
2. ¿Llegan a conclusiones después de un proceso de estudio?

3. ¿Son autónomos?
4. ¿Saben enseñar?
5. ¿Empatizan mejor con el profesor después de la experiencia anterior?
6. ¿Cómo encajan las críticas?
7. ¿Son capaces de trabajar en equipo?
8. ¿Qué conflictos surgen de la puesta en común?

#### 8.6.13. Montaje y producción

Es muy importante que las familias participen de forma activa en la formación de sus hijos (Domínguez Martínez, 2010).

Esta sesión se debe preparar con tiempo. Es necesario conocer de antemano la disponibilidad de los padres y madres y la habilidad de los mismos. No es lo mismo disponer de una mujer periodista que de un hombre pintor. La sesión se debe preparar primero con los padres y luego con los alumnos.

Si los padres que tienen disponibilidad para trabajar en el proyecto no tienen habilidades para el Montaje y producción, se puede realizar esta misma sesión en otro apartado anterior.

En esta sesión vamos a suponer que las madres que tienen disponibilidad tienen habilidades de gestión y de montaje.

1. Los alumnos explican un resumen, preparado con anterioridad, que de una visión global de la obra.
2. Los padres realizan una lluvia de ideas sobre posible realizaciones de escenarios
3. Hacen lo mismo a la hora de producir el espectáculo
4. Se dividen en dos grupos y los padres realizan el trabajo, intentando siempre que los alumnos sean los que coordinen las actividades. Los padres comprenden cómo hacer el montaje, pero son los alumnos los que tienen claro lo que desean poner sobre el escenario.
5. El grupo de montaje debe tener un borrador claro de las diferentes escenas a lo largo de la obra.
6. El grupo de producción debe tener claro el calendario de eventos.

Para todas las sesiones, se debe consultar la guía didáctica del proyecto LÓVA (anexo 5, tomo II).

### *Competencias a desarrollar*

1. Aprendizaje de una profesión
2. Trabajos manuales
3. Trabajos de gestión
4. Matemáticas y cálculos financieros
5. Cálculo de estructuras
6. Dominio del espacio y el movimiento
7. Escenografía
8. Contabilidad

### *Criterios de evaluación*

1. ¿Se identifican conflictos del alumno en los padres?
2. ¿Se comprende la profesión?
3. ¿Son capaces de realizar las tareas?
4. ¿Realizan los cálculos correctamente?
5. ¿Son capaces de visualizar toda la escena con todas las entradas y salidas y concebir el escenario en función de todo el espectáculo?

# CONCLUSIONES FINALES

La siguiente investigación aporta los resultados siguientes:

- Estudio pormenorizado y profundo del entorno e influencias de Joaquín García, tanto musicales como espirituales.
- Descripción de su obra actualizando la que ya se ha recuperado de la Catedral de Santa Ana y publicando el catálogo de la misma.
- Análisis del marco normativo que regula los conservatorios de música de Canarias con dos fines;
    - Estudiar cómo se conserva y promueve el patrimonio cultural
    - Analizar los criterios evaluados en las pruebas de acceso por los que se seleccionan a los candidatos.
    - Las leyes estatales establecen un marco para que las autonomías desarrollen la normativa dentro de uno límites.
    - Otras comunidades autónomas, y no precisamente las históricas, han desarrollado dicha normativa defendiendo el patrimonio cultural autonómico; tanto de sus instrumentos como de su música.
    - Canarias no lo ha hecho, ni en cuanto a la organología, ni a la música antigua, ni a la contemporánea.
    - En dichas pruebas de acceso no existe repertorio canario barroco.
    - En dichas pruebas de acceso no existe repertorio barroco español.
    - El repertorio del renacimiento barroco, se plantea como una fuente de colección de melodías sencillas, alejadas de su formato original.

- Los criterios anteriores se utilizan para validar la música de Joaquín García en el segundo estudio.
- Con el primer estudio se ha obtenido:
    - Doscientas páginas inéditas de música barroca canaria.
    - Un procedimiento para la transcripción sistemática de todo el archivo de música de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, donde se establecen métodos claros para realizar la tarea de la transcripción de una manera eficaz.
    - Cien páginas de facsímiles con los que se verifica el trabajo realizado y se proponen otras líneas de investigación, como el estudio de la lírica barroca canaria.

- Con el segundo estudio se realiza un análisis comparativo que, hasta la fecha, no se ha realizado antes. Se analiza el repertorio orientativo de las pruebas de acceso a los conservatorios y se estudia su idoneidad. Concretamente el repertorio barroco.
- Se adapta un sistema americano de ponderación para valorar los criterios surgidos del análisis del marco jurídico.
- Se ha analizado cada obra en función de cada criterio.
- Al no haber repertorio barroco español en las pruebas de acceso, se ha propuesto repertorio español de referencia de esta época, y se ha comparado con las obras seleccionadas de Joaquín García.
- Los resultados son óptimos pues la música de Joaquín García cumple con todos los criterios para ser obra de referencia en las pruebas de acceso en el estilo barroco.
- Con todos estos datos se ha creado una propuesta didáctica integrando paradigmas que incluyen los últimos descubrimientos científicos en psicología y sociología.

Diez años después nos reafirman en nuestro impulso inicial. Joaquín García de Antonio es uno de los músicos más importantes de la historia de la música en Canarias y del barroco español. Su música es Monumento de la Música española, y no lo es por capricho de románticos amantes de lo antiguo, sino porque atesoran un fundamento de nuestra identidad como pueblo canario. Este trabajo reafirma esa tesis que corrobora las conclusiones de otros investigadores en torno a Joaquín García.

Ese tesoro que custodia la Catedral de Santa Ana, no solo alberga secretos de la iglesia sino rasgos de nuestra identidad esperando a que sean desvelados.

Para la interpretación de esta música es preciso un estudio profundo del autor, la época, la espiritualidad, la técnica vocal, el contexto histórico y la personalidad del maestro, y este trabajo aporta toda esa información.

Nuestro marco jurídico autonómico no protege el patrimonio musical, y tampoco lo promulga como indican las leyes básicas de nuestro ordenamiento jurídico de las que emanan. Esta investigación establece las bases para que se desarrollen las leyes autonómicas en donde se preserve el patrimonio musical de Canarias y se promueva la música propia de todas las épocas.

En las normas específicas de los conservatorios canarios no se ofrece repertorio orientativo del barroco español y el que se ofrece para renacimiento español son melodías extraídas de su contexto, creando un conflicto con los estilos musicales. "Lo antiguo es siempre inferior" desde el punto de vista actual, sobre todo en lo que refiere a la música española. El repertorio orientativo en las pruebas de acceso de los conservatorios canarios nos sirve

como punto de partida para realizar una comparación con el repertorio propuesto de Joaquín García.
El catálogo de Lola de la Torre publicado ha servido como fuente para otros investigadores y al mismo tiempo como fuente para esta investigación. De esa manera se han seleccionado las doce obras que han sido transcritas con el software informático Finale.

Este estudio se concluye con una propuesta didáctica que pone al estudiante en el centro. A través de la metodología constructivista propone el uso del proyecto LÓVA, La Ópera, un Vehículo de Aprendizaje, donde se crean una serie de sesiones para facilitar la introducción de este repertorio en los conservatorios canarios, con una serie de competencias a desarrollar y con unos criterios definidos de evaluación.
Lo interesante de esta propuesta es que guía al alumno en su primer encuentro con la profesión, de una manera ordenada, creativa y constructivista, optimizando la creatividad y el trabajo colectivo y cooperativo.

Con las conclusiones, nuevas líneas de investigación, bibliografía y los anexos, finalizamos esta investigación.

# NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

La mezcla de estilos en un mismo cantante y los efectos en la técnica vocal y en la interpretación.

El clave y órgano en Joaquín García.

La modificación de la ley regional de Canarias para incluir la protección del patrimonio y del folklore, y la promoción de los instrumentos propios como el timple y los órganos históricos.

Estudio de los cuadernos de viajeros del siglo XVIII y su relación con el folclore canario.

Transcripción paleográfica de la obra completa de La Catedral de Las Palmas.

Estudio de la literatura encerrada en toda la obra de Joaquín García.

# BIBLIOGRAFÍA

ALBEROLA VERDÚ, J. A. (2013) El sistema modal/tonal de la música vocal hispánica en temps de Cabanilles. Revista Catalana de Musicología, núm. vi (2013), p. 65-82 ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrónica): 2013-3960 DOI: 10.2436/20.1003.01.22 / http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus

ALEMÁN, M. (1998) Psicología del hombre canario. Madrid: Instituto Psicosocial Manuel Alemán Álamo. Centro de Cultura Popular Canaria

ALFONSO MOLA, M. (2000) Felipe V. El rey melancólico. Revista: La Aventura de la Historia. 25, pp. 46 - 52. 2000. Tipo de producción: Artículo científico.

ANES ALVAREZ, G. (1972) Economía e Ilustración en la España del siglo XVIII. Ediciones Ariel

ARENCIBIA, Y. (2003) Historia Crítica. Literatura Canaria. Volumen 2 Siglo XVIII. Cabildo insular de Gran Canaria. Departamento de ediciones

ARROYO, J. (2009) Cinco siglos de la temperie canaria: Cronología de efemérides meteorológicas. Acanmet

BACH, J. S. (1984) El clave bien temperado. Buenos Aires: Academia Bach de Buenos Aires, Ricordi Americana.

BARRIO GOZALO, M. (2002) Estudio socioeconómico de los obispos de Canarias durante el antiguo régimen (1556-1834) Revista Anuarios de estudios Atlánticos. Editor: Casa de Colón.

BARROS, Carlos (2006) La historia mixta como una historia global. Enfoques XVIII. Vol. XVIII, núm. 1-2 pp. 91-118. Universidad Adventista del Plata Libertador San Martín, Argentina. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

BELBIN R. M. (2000) Beyond the Team. Routledge

BENITO RUANO, E. (2003) La polémica antifeijoniana en Canarias Un contradictor isleño del P. Feijoo. En "II Coloquio de Historia Canario-Americana", II (IHE n.º 80-8), 305-319.

BÉTHENCOURT MASSIEU, A. (1989) El motín de Agüimes – Las Palmas (1718- 1719) Rústica Ediciones.

- (2003) Canarias e Inglaterra: el comercio de los vinos (1650-1800) Tenerife. Las Palmas de Gran Canaria: Idea, 2003. 147 p. Biblioteca Económica Canaria.

BISQUERRA ALZINA, R. (2003) Revista de Investigación Educativa Vol. 21, n.º 1, págs. 7-43. RIE

BORONAT, J. (2011) Aspectos de la interpretación y estilo en la praxis del bajo continuo en el repertorio ibérico barroco. Volumen I. Basilea: Schola Cantorum Basiliensis.

BUKOFER, M. (1986) La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach. Madrid: Alianza Música.

CABALLERO MÚJICA, F. (1999) Santuarios marianos de Canarias. Guía para visitar los santuarios marianos de canarias. Encuentro.

CACCINI, G. (1601) Le nuove musiche. Florencia: Facsímil.

CALERO RUIZ, C., CASTRO BRUNETTO, C. J. y González Chávez, C. M. (2009) Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del setecientos. Gobierno de Canarias

CARRETERO, M. (1985) Teorías de la adolescencia, en Palacios, J. et al (comps.) Psicología evolutiva. Tomo 3, Alianza, Madrid

CASTRO BRUNETTO, C. (2003) Devoción y arte en el siglo XVIII canario: los cuadros de ánimas y los santos de la orden franciscana. Universidad de La Laguna.

CATTANI, A. (2003) Los usos de la retórica. Alianza

CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2004) – Curso de Didáctica de la Historia del Arte. Consejería de Educación del Gobierno de Canarias.

COOK, N. (1987) A guide to musical analysis. Londres: J.M. Dent & Sons Ltd

CORREIA GONÇALVES, N. C. (2013) A actualidade do método prático de Nicola Vaccai. Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte.

CUÉLLAR, R. (2009) Joaquín García de Antonio (Anna c.1710-Las Palmas 1779) Valencia: Universidad de Castellón.

- (2014) El maestro de capilla Joaquín García (Anna c.1710; Las Palmas 1779). Valencia: Universidad de Castellón.

DANDRIEU, J. F. (1718) Principes de l'accompagnement. Paris Facsímil

DE LA TORRE, Lola. (1964-66) Publicaciones del catálogo musical catedralicio en la revista del Museo Canario. El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas. Museo Canario. Año XXV, enero-diciembre, págs. 181-242

- (1965) El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas. Museo Canario, Año XXVI, enero-diciembre, págs. 147-155

FUBINI, E. La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Las Palmas de Gran Canaria: Alianza Música.

DÍAZ MARROQUIN, L. (2012) La práctica del canto según Manuel García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DOMÍNGUEZ MARTÍNEZ, S. (2010) La Educación, cosa de dos: La escuela y la familia. Revista digital para profesionales de la enseñanza nº 8.

DUFOUR, G. (2005) ¿Cuándo fue abolida la constitución en España? Université de Provence – UMR Télemme. Cuadernos de I lustración y Romanti ci smo.— BIBLID : 1132-8304; nº 13; 93-107

FERNÁNDEZ ARMIJO, M. I. / VIDAL FERRERO, B. (2012) Oxford University Press España PROYECTO ADARVE, HISTORIA, 4 ESO.

FRITZEN , S. J. (1987) La ventana de Johari: ejercicios de dinámica de grupo, relaciones humanas y sensibilización Editorial: Sal Terrae

FUENTES PÉREZ, G. (2006) Coloquio de Historia Canario-Americana (16. 2004. Las Palmas de Gran Canaria) La academia, el modelo y la técnica de Fernando Estévez en la imagen de San Pedro apóstol de la Orotava (Tenerife). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

GARCIA SEVILLA , J. (2008) El aprendizaje basado en problemas en la enseñanza universitaria. EdiLum

GARCÍA, M. (1847) L'art du chant. Paris: Conservatorio de Paris.

GARCÍA SANTANA, G. (1996) Un puente entre dos siglos: José Luján Pérez. Anuario de estudios Atlánticos número 42. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Memoria Digital de Canarias.

GARDNER, H. (2011) Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica. Paidos Ibérica

GEIRINGER, K. (1982) Johan Sebastian Bach. Culminación de una era. Madrid Contrapunto Altalena.

GONZÁLEZ, F, y VÁTTIMO, S. (2012) Procesos de inteligencia colectiva y colaborativa en el marco de tecnologías web 2.0: conceptos, problemas y aplicaciones. Revista online: Anu. investig. vol.19 no.2 Ciudad Autónoma de Buenos Aires. http://www.scielo.org.ar/

GRAMSCI, A. (1923) Contra el pesimismo. Número 2 de la revista L´Ordine Nuovo.

HERNÁN PERRONE, N. (2012) Una mirada a la comunidad de jesuitas americanos expulsos a través de las obras de Lorenzo Hervás y Panduro S.J. (1735-1809) Universidad Nacional de La Pampa. Instituto de Estudios Socio-Históricos. História Unisinos 16(1):106-117, Janeiro

HERNÁNDEZ REQUENA, S. (2008) El modelo constructivista con las nuevas tecnologías: aplicado en el proceso de aprendizaje. Revista de la Universidad y el Conocimiento. RUSC vol. 5 n.º 2

IZQUIERDO ANRUBIA, J. (2009) Joaquín García Antonio. Maestro de Capilla Anna 1710 - Las Palmas 1779. Libro electrónico: http://www.historiadeanna.com/LIBROS/Joaquin%20Garcia.pdf

JONASSEN, D. (2000) El Diseño de entornos constructivistas de aprendizaje. En: Reigeluth, Ch. (Eds) Diseño de la instrucción. Teorías y modelos. Un paradigma de la teoría de la instrucción. Parte I. 225-249 Madrid: Aula XXI Santillana

KAMEN, H. (2000) Felipe V. El rey que reinó dos veces. Madrid: Temas de Hoy.

KATZ, L.G. y CHARD, S.C. (2000) Engaging Children's Minds: The Project Approach, Second Edition. Stamford

EL CUERPO POETICO: UNA PEDAGOGIA DE LA CREACION TEATRAL (EN PAPEL)

LECOQ, J. (2003) El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral. Alba editorial

LLIDÓ, J. (2009) El compositor Joaquín García de Antonio (c.1710-1779) y el filojansenismo. Valencia: Universidad de Castellón.

LOBO CABRERA, M. (1998) Formas de poder y economía canaria entre los siglos XV - XVII. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. IH 18.

LÓPEZ CANO, R. (2004) De la Retórica a la Ciencia Cognitiva. Un estudio intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín (ca. 1618-1699). Tesis, Universidad de Valladolid.

LÓPEZ GARCÍA, J. M. (2006) El motín contra Esquilache. Crisis y protesta popular en el Madrid del siglo XVIII. Alianza

LÓPEZ PLASENCIA, J. C. (2002) José Luján Pérez en Tenerife. "El Cristo de la parroquia matriz de Santiago de Realejo alto". Revista Anuario de Estudios Atlánticos núm. 48

LORENZO LIMA, J. A. (2008) Arquitectura religiosa e ideal ilustrado en el pensamiento del obispo Tavira y Almazán. Reformas de componente sacramental en las parroquias de Canarias (1791-1796) Revista de la Universidad de Granada Cuad. Art. Gr., 39, 2008, 79-92.

MACÍAS HERNÁNDEZ, A. M. (1985) Canarias en el siglo XVIII: una sociedad en crisis. España en el siglo XVIII : homenaje a Pierre Vilar / Roberto Fernández (dir. congr.), 1985, ISBN 84-7423-275-9, págs. 413-433. Crítica.

MARKOW, R. (2011) ¡Ándale, Mozart! GUÍA PARA LOS MAESTROS. Centro Nacional de las Artes (CNA) de Canadá

Marrero Henning, M. P. (1997) , El colegio de San Agustín en la enseñanza secundaria de Gran Canaria (1844-1917). Unelco Las Palmas de Gran Canaria

MARTIN CONZÁLEZ, J. J. (1958) Cristóbal Hernández de Quintana. Sever Cuesta

MÁXIMO LEZA, J. (1997) Francesco Corradini y la introducción de la ópera, en los teatros comerciales de madrid (1731-1749). Artigrama

MINISTERIO DE EDUCACIÓN (2003) La Formación del Profesorado Universitario. Revista de educación 331.

MOLINA, C. (1999) Mateo Guerra (1735-1791), destacado músico y compositor grancanario Nº. 54, 1, 1999 (Ejemplar dedicado a: Homenaje póstumo a Lola de la Torre Champsaur) , págs. 405-428 Las Palmas de Gran Canaria: Museo Canario.

MONEDERO, J. C.. (2009) El gobierno de las palabras. Madrid: Fondo de cultura.

MONTERO MUÑOZ, M. L. (2014) El maestro de capilla Domingo Arquimbau (1757-1829)*impulsor del estilo clásico en la Catedral de Sevilla. ESPACIO Y TIEMPO Revista de Ciencias de la Educación, Artes y Humanidades, Nº 28-2014, pp. 59-70

NASSARRE, P. (1723) Escuela de música según la práctica moderna, Zaragoza 1723/24 (Facsímil: Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1980)

NAVARRO ARTILES, F. (1966) El teatro de Navidad en Canarias, Aula de la Cultura del Cabildo de Tenerife, Enciclopedia Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

ORTIZ, D. (1553) Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz. Alianza.

PARUSSELL, R. (1999) Querido maestro, querido alumno. Buenos Aires: GCC. Grupo de Canto Coral.

PAZ SANCHEZ, M. (2014) Un discreto cariz jansenista. Viera y Clavijo y la crítica de libros, en la Real Academia de la Historia. Anuario de Estudios Atlánticos, nº 61: 061-005. http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9305

PINTO MOLINA, M. (1989) Introducción al análisis documental y sus niveles. El análisis de contenido. B. Anabad. XXXIX num. 2

POULENC, F. (1939) Journal de mes mélodies. Paris: Cicero.

PRADA DUSSÁN, M. (2014) Filosofía en la música de San Agustín: aproximación a partir del esquema conceptual de los números y del esquema conceptual de los signos. Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, Departamento de Historia de la Filosofía.

QUEROL GAVALDA, M. (1973) : Música Barroca Española Vol V Cantatas y Canciones para voz solista e instrumentos(1640-1760) Barcelona: CSIC- Instituto Español de Musicología.

RAMEAU, J. P. (1722) Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels. Facsímil.

RAMÍREZ, M. y SANTOS, C. (2013) Cementerios británicos en Canarias. Revista Adiós. nº 99 año XVII

RAMÍREZ MUÑOZ, M. (2001) La langosta peregrina en Gran Canaria. Historia de una maldición. Centro asociado de la UNED de Las Palmas de Gran Canaria.

RAMOS DE PAREJA, B. (1482) De musica practica. Facsímil.

REIBELO MARTÍN, J. (1998 ) Método de enseñanza. Aprendizaje para la enseñanza por descubrimiento (i) - aula abierta nº 71.Revista del Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Oviedo.

RIVIERE, A. (1987) El sujeto de la Psicología Cognitiva. Editorial Alianza: Madrid.

ROBINSON, K. (2017) El Elemento. DeBolsillo Clave.

RODRÍGUEZ PALMERO, M. L. (2010) La teoría del aprendizaje significativo en la perspectiva de la psicología cognitiva. Centro de Educación a Distancia. OCtaedro

ROHMERT, G. (1991) Der Sänger auf dem Weg zum Klang. Darmstadt: Zeitschrift für Arbeitswissenschaft.

ROJAS MARCOS, L. (2010) Superar la adversidad: el poder de la resilencia. Editorial: S.L.U. ESPASA LIBROS

RUIZ TARAZONA, A. (1998) La música de cámara en la época de Carlos III. Carlos III y la ilustración. Ciclo de música. http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc470.pdf

SALINAS ZAMBRANO, M., LÓPEZ MORENO, F. y MASERO RODRÍGUEZ, J. (2012) Aprender a ser felices. Revista 77 pp. 51-62 Investigación en la escuela.

SALZER , F. (1990) Audición estructural. Editorial Labor.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2010). Juan Bautista Cervera: de franciscano descalzo a obispo ilustrado. Las Palmas de Gran Canaria. **:** [Las Palmas de Gran Canaria] : Julio Sánchez Rodríguez, 2010 (Santa Cruz de Tenerife : Litografía Drago),

SANTANA, I. (2005) La educación musical en Las Palmas de Gran Canaria hasta la implantación del actual conservatorio. Memoria digital de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca Universitaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

SCHÖNBERG A. (1911) Tratado de armonía. Madrid: Real Musical

SELLÉS GARCÍA, M. A. (2009) Introducción a la historia de la cosmología. Editorial UNED.

SIEMENS, L. (1977) La música en Canarias (2ª Edición) El museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria

- (1984) Tonadas, villancicos y cantadas de Joaquín García. Diputación de Cuenca: Instituto de música religiosa.

- (1997) La Música en Canarias 2ª Ed. Museo Canario 1977

- (2008) Antonio Oliva y Torres, compositor tinerfeño del s. XVIII *ca. 1758- +post 1793.

STRAWINSKY, I. (1977) Poética Musical. Madrid Taurus

SILVELA, Z. (2003) Historia del violín. EntreLíneas Editores.

SPENCE, L. (1995) Mitos y leyendas del Egipto Antiguo Editorial: Lepsius

STEIN, L. K. (1993) Songs of Mortals. Dialogues of the Gods. Music and Theatre in seventeenth century Spain. Clarendon Press. Oxford

TRAPERO, M. (1991) Los Autos Religiosos en España", en El Auto Religioso en España, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, pp. 13-30

VIERA Y CLAVIJO, J. (1773) Noticias de la historia general de las islas de Canaria Tomo IV

VACCAI, N. (1984) Método práctico de Canto. Editorial Boileau.

VALDERRAMA, B. (2009) Desarrollo de competencias de Mentoring y Coaching. Editorial Pearson, Madrid.

WEBER, H. P. (1997) Generalbass-Compendium eine Art Vokabular. Basilea: Schola Cantorum Basiliensis.

# ANEXOS

## Tomo I

Anexo 1 .....Fácsímiles

## Tomo II

Anexo 2 .....Transcripción paleográfica
Anexo 3 .....Constituciones Jansenistas
Anexo 4 .....Fragmento de investigación del Medievo
Anexo 5 .....Didácticas y manuales antiguos
Anexo 6 .....Cartas, informes, proyectos, procedimientos, etc..
Anexo 7 .....Programas de concierto

## Tomo III

Anexo 8 .....La Ópera, un Vehículo de Aprendizaje
Anexo 9 .....Cuadernillo de Profesiones

# Anexo 1

## Fácsimiles

t

A la Patrona y S.S. Sta Anna

Villan.co A.s con Violin y Oboe

A oia prodigios & Anna.

Mro. Dn. Joachin Garcia

Año. de 1750.

6

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

Acomp.to Cont.o Ala Con Violin y Oboe

Mro D.n Joaq.n Garcia

Introd.n

Hoy prodigios admira &c.

Recit.o

Si en el Altro Misterio &c.

Area
Andante

Brillante Orquesta &c.

D.C.

Final

O Hexercitos de Virtudes

Tiple 1º A 5. Con Violin y Oboe

Mtro. García

2 Intros.

1º. Oír prodígios de Anna, Concurra todo mortal, y Vera un peñi fraceada,
2º. Admirados con razon, Ô Angen su Ancianidad, dió á luz el maior prodígio

Recit. y Area Facet

en ella la Trinidad,
2º. bió la mayor Veldad.

final

Ô Rezario de las Vir tudes Ô Exemplo de la humildad

Sedme procte to ra mí a Guiaena quella fa ti

ga fe xible de mi Espí ritu de mi Espí ritu:

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

Tiple 2.º A.s Con Violin y Oboe

Mro. García

Introd.r

1.º V.

Oíx pro dí gio & Anna, Con cuita Todo mortal, y veran peri fra cëada

2.º

Admirazan con razon, Oíx que en su Ancianidad, dio á luz el mayor prodígio

Recit. y Area tacet

1.º en ella la Trinidad,

2.º brotó la ma yor Verdad,

la Trinidad.

Mayor Verdad.

final

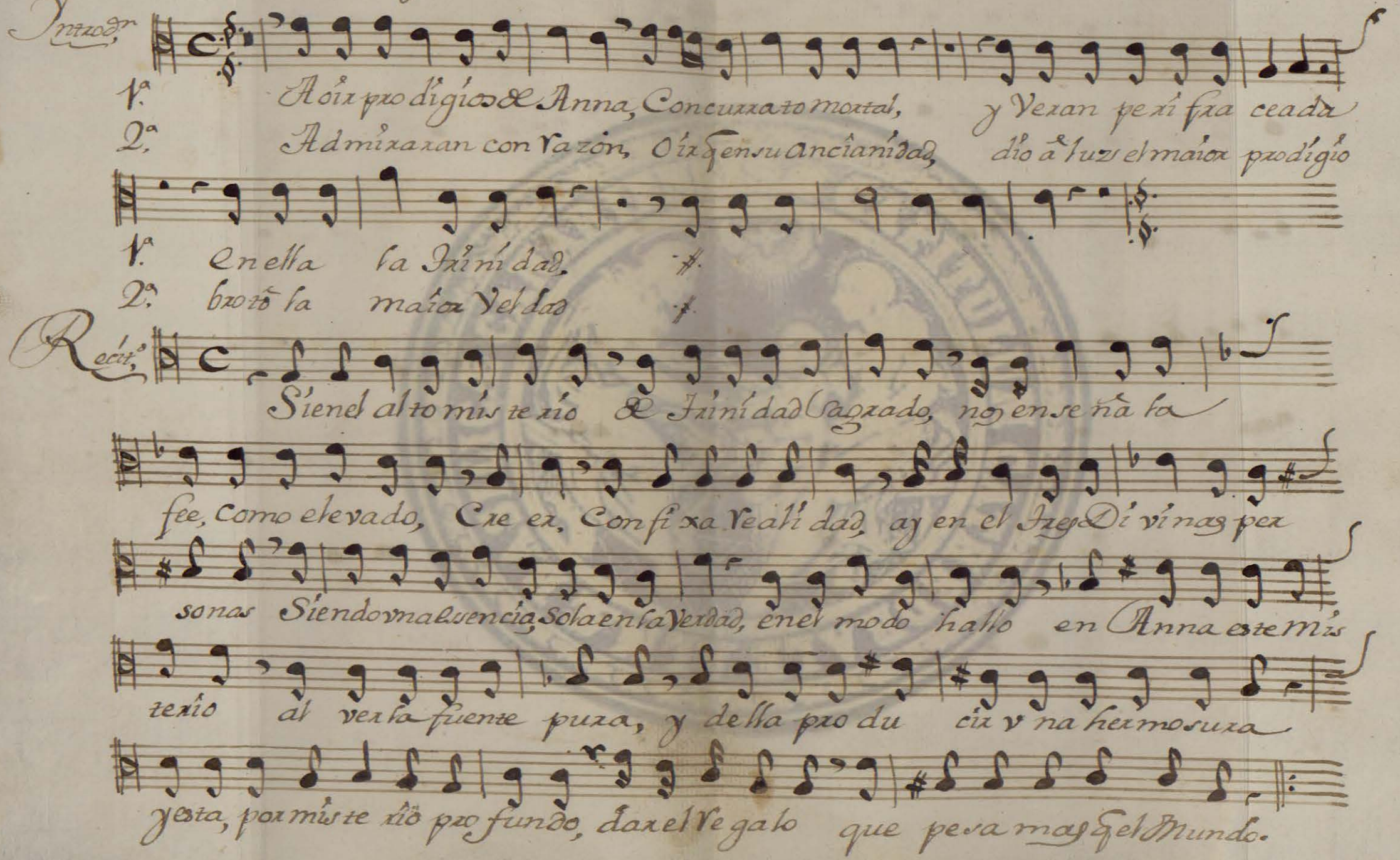
Ó Heraclio & las Virtudes Ó Exemplo de la humildad,

Sed me procte taza mi a Guiaena quella fa

ti ga de xible & milspi raz & milspi raz.

Alto A 4 Con Violin y Oboe

Mtro Garcia



ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS – DIOCESIS DE CANARIAS

Area

Andante

Bríllante estrella, hermosa y bella, Tu sola fúiste

la q su pi*re, al mundo dar el pro di gio mayor Brílla nte es

trella, Tu sola fúiste la que supiste al mundo dar el pro

di gio mayor; Le quen, y alaben, en quien no Caben Mas expan

do rey Dichay favo rey pues de To do bue no lo me nor lo me nor. D.C.

Final

O Herario de bas Virtu des O Exemplo de va humildad

sedme procte tora mi a. procte tora mía Guíaena

quella fa tí ga, de xible, de mí espinar, de mí espinar.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS · DIOCESIS DE CANARIAS

Tenor A.s Con Violin y oboe

Mro. García

Introdr.

1.o Aoir prodígios de Anna, Concurra todo mortal,
2.a Admirarán con razon, Oirán su ancianidad,

y Verán penetrada
dio á la luz el maior prodigio

r. en ella la Trinidad
2.a brotó la mayor Veldad

Recit. y Area Facet

final

O Heraldo de las Virtudes Exemplo de la humildad,
Sedme protectora mia Sedme protectora mia
a Guiaena quella fatiga de mi Espiritu
de mi Espiritu.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

Violin 1.s Con Oboe

Mad. Garcia

Introd.r

Aria

Andante

Final

Ah qué prodigios &c

Recitado Sacet

Brillante Estrella &c

O Heraldo de las Virtudes &c

D.C.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS -

Oboe 1.º Con Violin.

Mô. Garzia

Introd.ⁿ

Aria

Andante

Finat

Recitado facet

D.C.

Acomp.to A S. del Violin y el oboe

Nro. Garcia

Introd.n

Ay! Ay! prodigios de Anna Bez.

(Recitado Facil)

Area

Allegro

Final

O Herario de hay Virtudes

t

# A V SS.mo Sacram.to

## Tonada Sola

## Aora bien, si estan atto

## A Sñ.o D.n Joachin Garcia

Año de 1740

E/III-5

Acomp.to Continuo al Sólo

Mro. D. Joachin Garcia

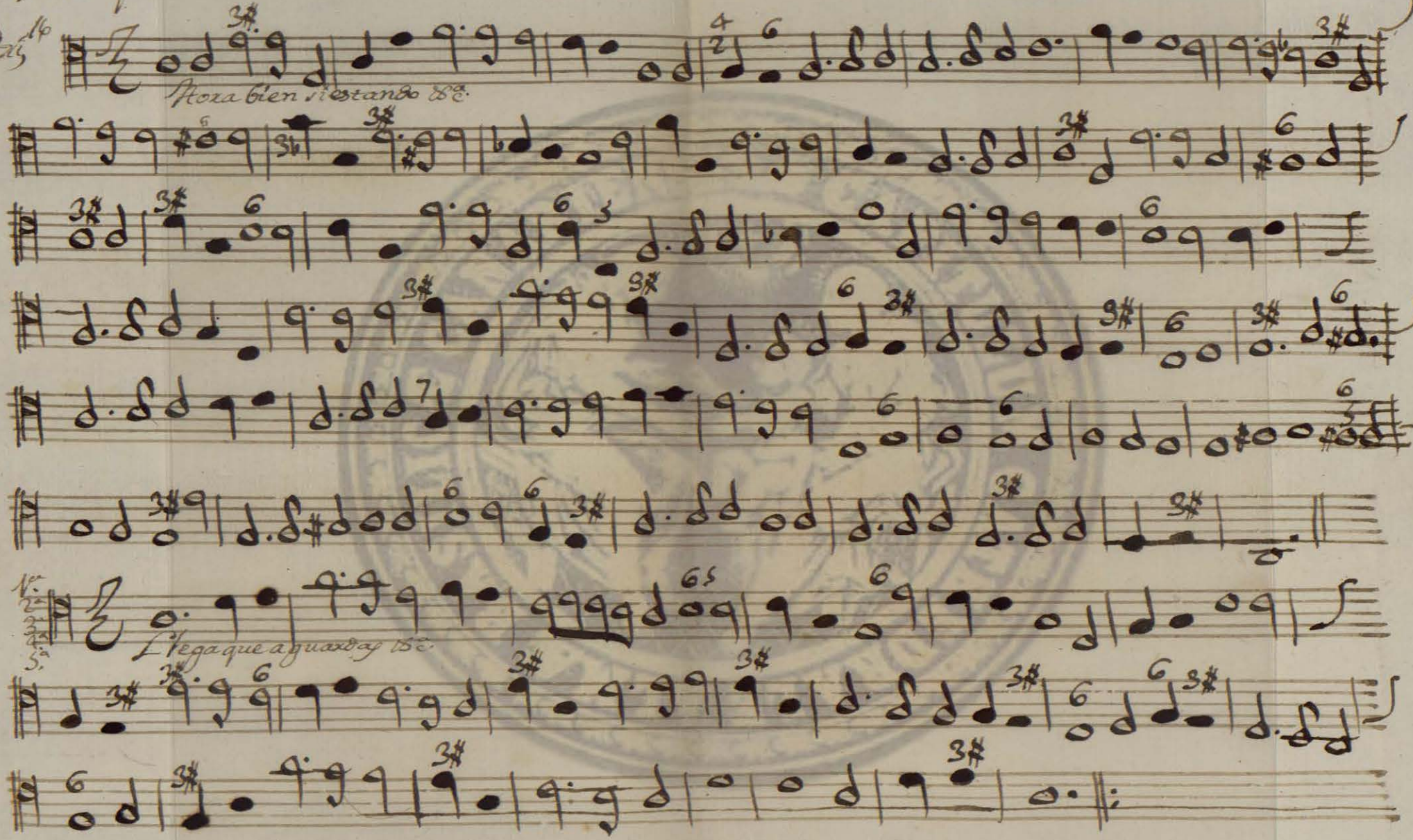
Glas 1o

Ahora bien Restando &c.

Cop

1.
2.
3.
4.
5.

Llega que a guardar &c.

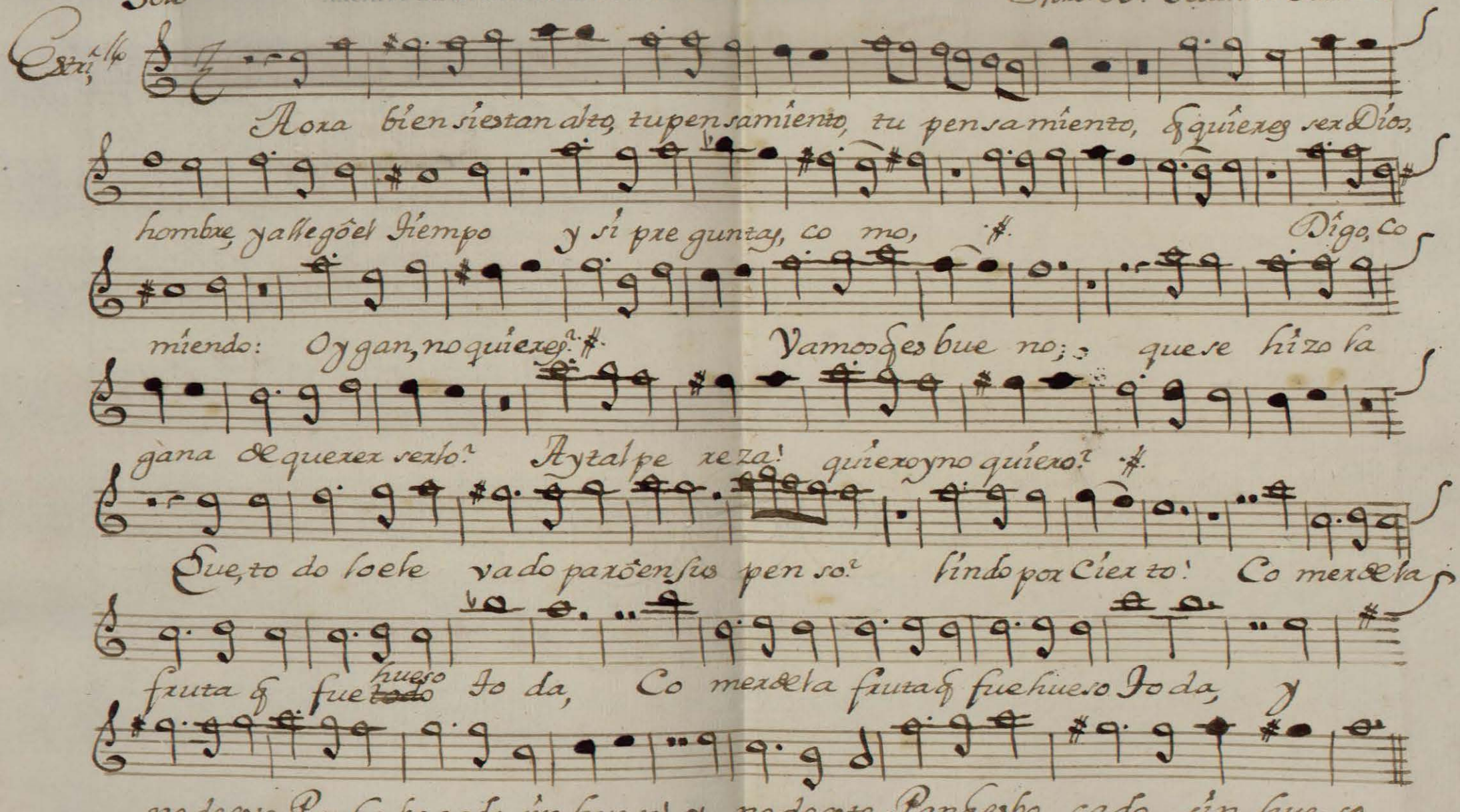


ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

Solo

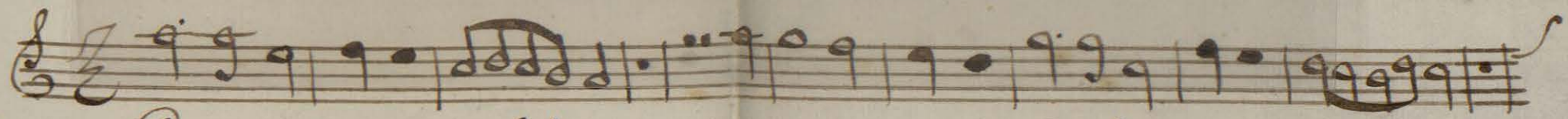
Mtô. Dr. Joachin García

Extº 1/4

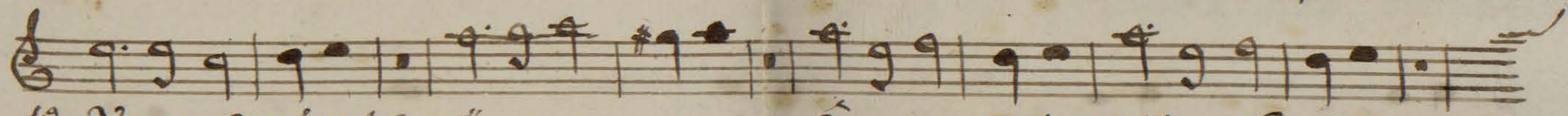


ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

Coplas

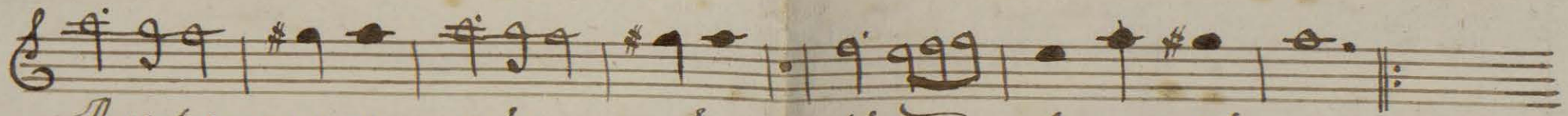


1ª Llega, que aguarday.ª brio: No ves, q el mesmo Dios, te combida, y dize,
2ª Come q espera y.ª digo: mi rayn Cordero, Bellísimo, y no puede,
3ª Oye que duda y.ª otra: si es temor, esso, sabe q es muy descaso,
4ª Alto lo digo.ª Vaya: mira que temo, es essa, Covardía—
5ª Ea, no basta Vitor: tu pensamiento, no es ser Dios, pues no buscay



1ª Vamos comiendo.ª
2ª estar may tierno.ª
3ª llegar temiendo.ª
4ª falta de miedo.ª
5ª tan fácil medio

Óygan, no quieren.ª Vamos q es bueno



Ay tal pe re za: quiero, y no quiero, lín do por Cierto.

+

# Al SS.mo Sacramento

## Cantada A Duo con Violins

## Ay mi Dios.

Mro. Dr. Joachin Garcia

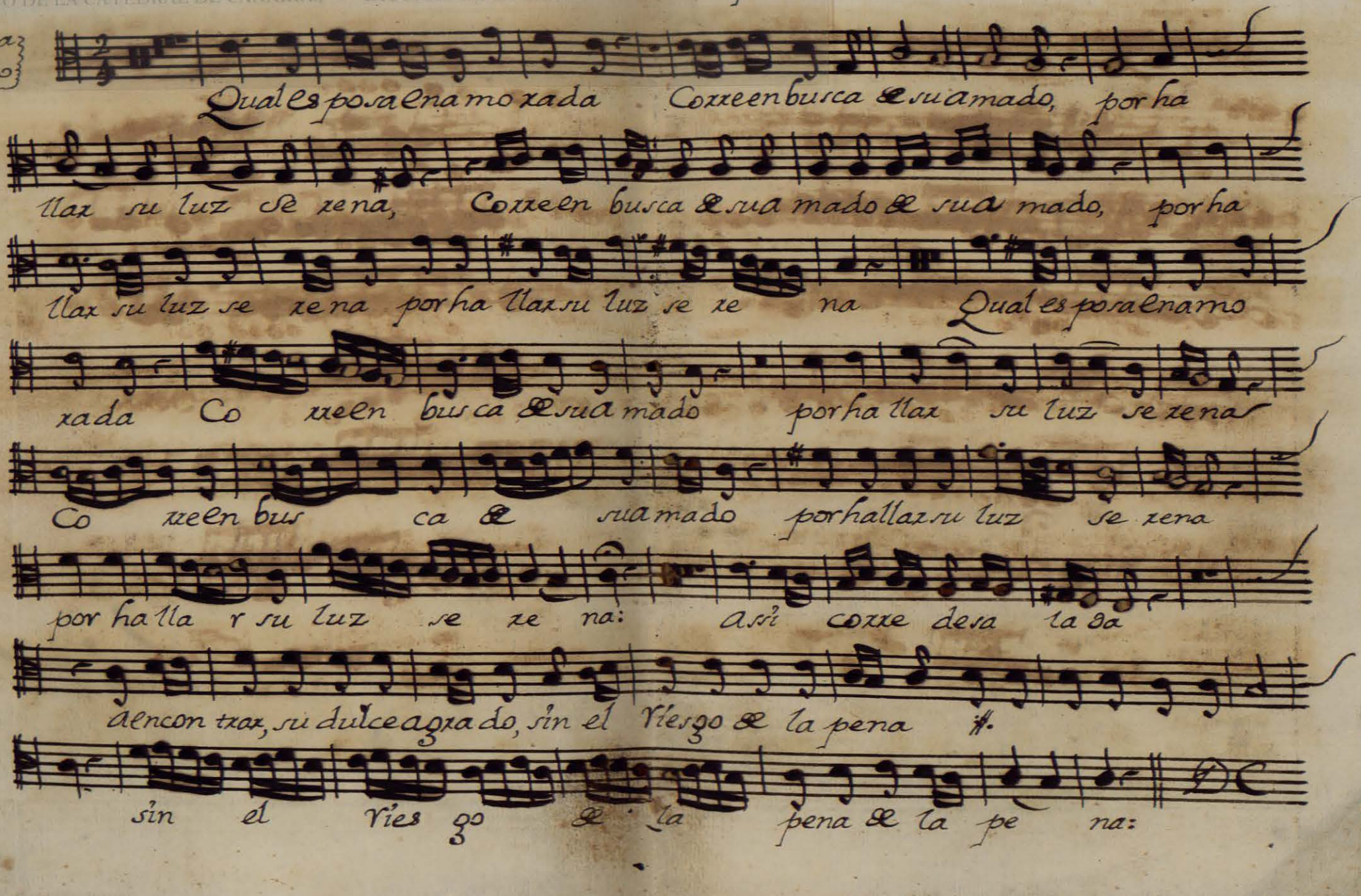
Año 1744

28

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

2º Papel del Contralto.

Area
A Duo



Alto Cantada A Duo con Viols. Mro. Dr. Joachin García

Yntrodr.

Ay mi Amado, Ay dulcissimo Bien que disfrazado

En Essas Aras tu pecho dezid viendo to, pueshaces Vivir yo

pueshaces Vivir yo Estando muer to,

pueshaces Vivir yo Estando muerto

Area Andante

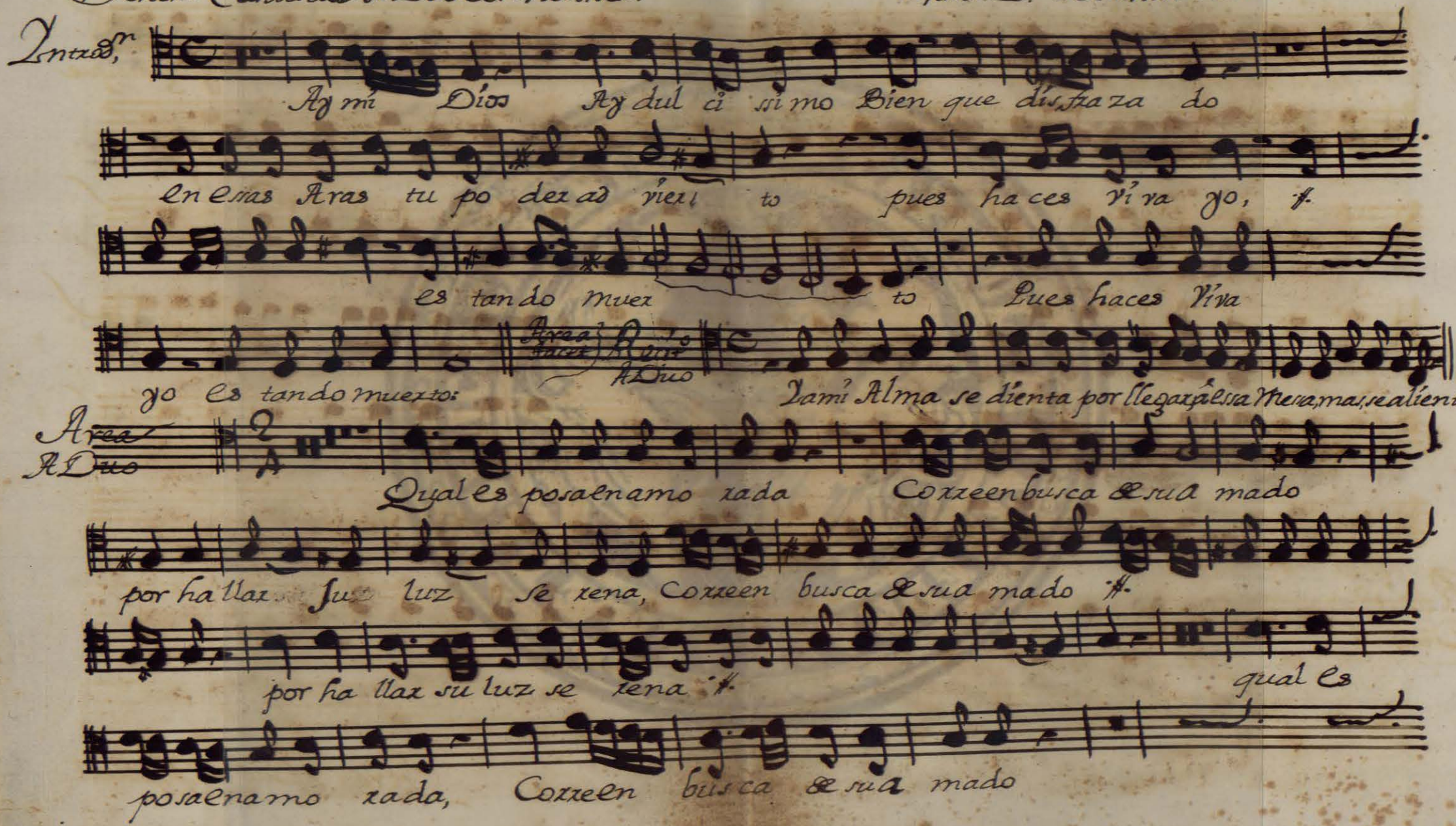
Que fineza tan grande mi Dios osme rezece mi ingrato querer Osme

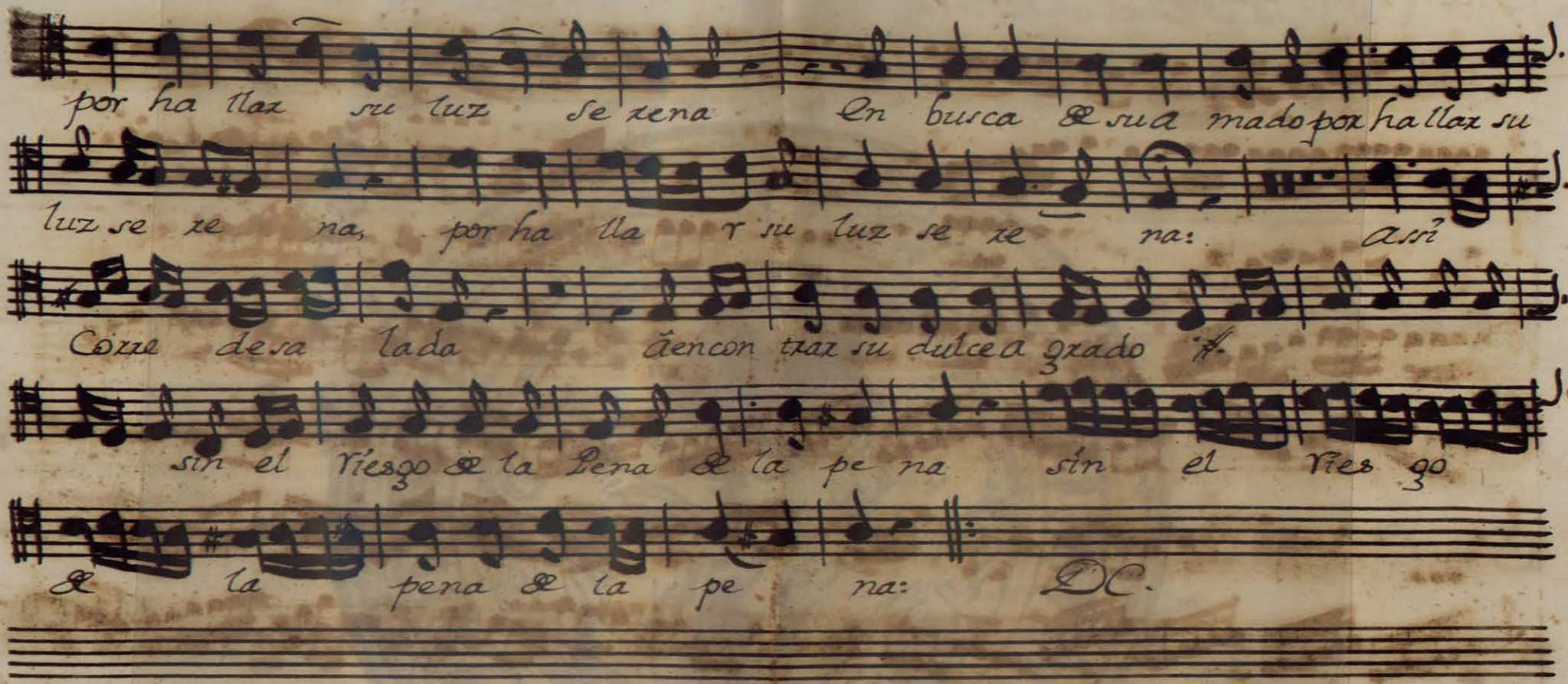
rezece mi ingrato querezer

Os me rezece mi ingrato querezer, Que fi

neza tan grande mi Dios osme rezece mi ingrato querezer x osme

Tenor. Cantada A Duo con Violines. Mro. Dr. Joachin Garcia




por ha llar su luz se zena En busca & sua mado por ha llar su
luz se ze na, por ha lla r su luz se ze na: assí
Cozze de sa lada äencon trar su dulce a 3rado
sin el ries3o & la pena & la pe na sin el ries 3o
& la pena & la pe na: D.C.

Violín 1º a la Cantada A Duo

Mro. Dn. Joachin Garcia

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

Intrd.

Ay mi Dios &c.

ecco

Area
Andante

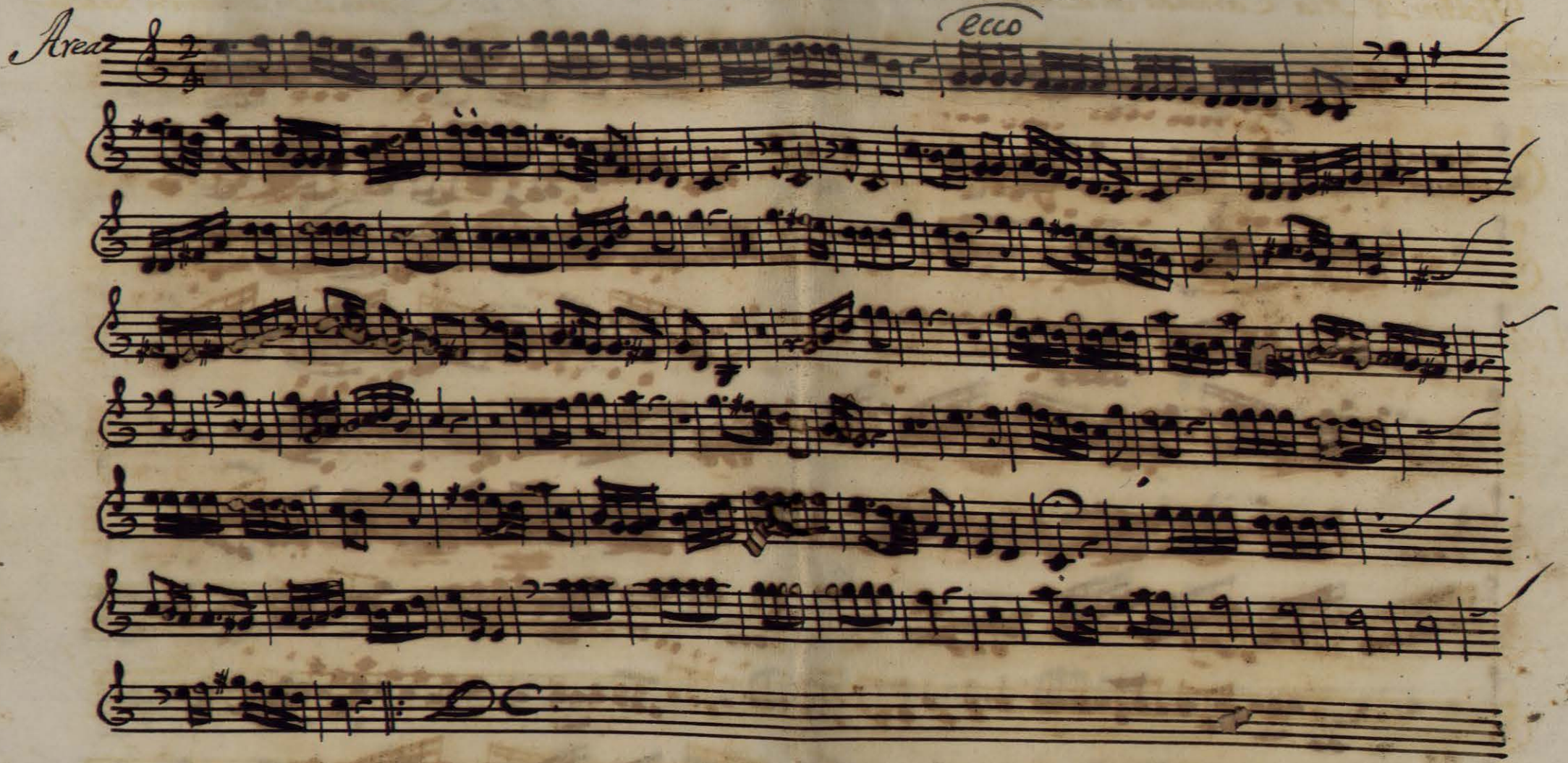
Vnisonus

Que fineza &c.

D.C. Recit. Area

Area ala Vuelta

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS DIOCESIS DE CANARIAS

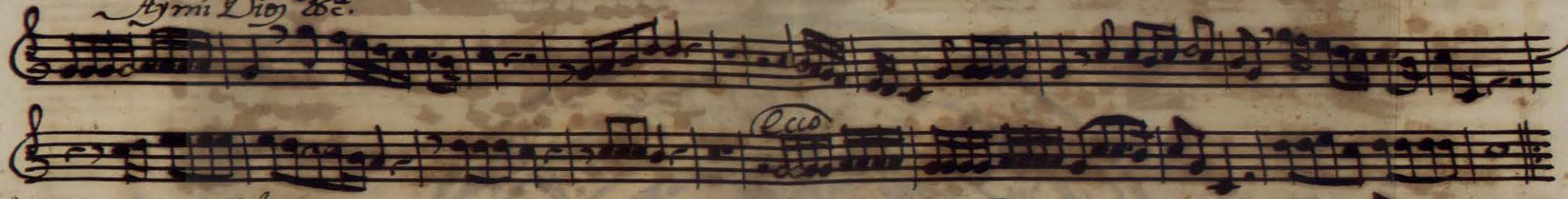


Violin 2º Ala Cantada A Duo

Sñô. Dr. Joachin Garcia

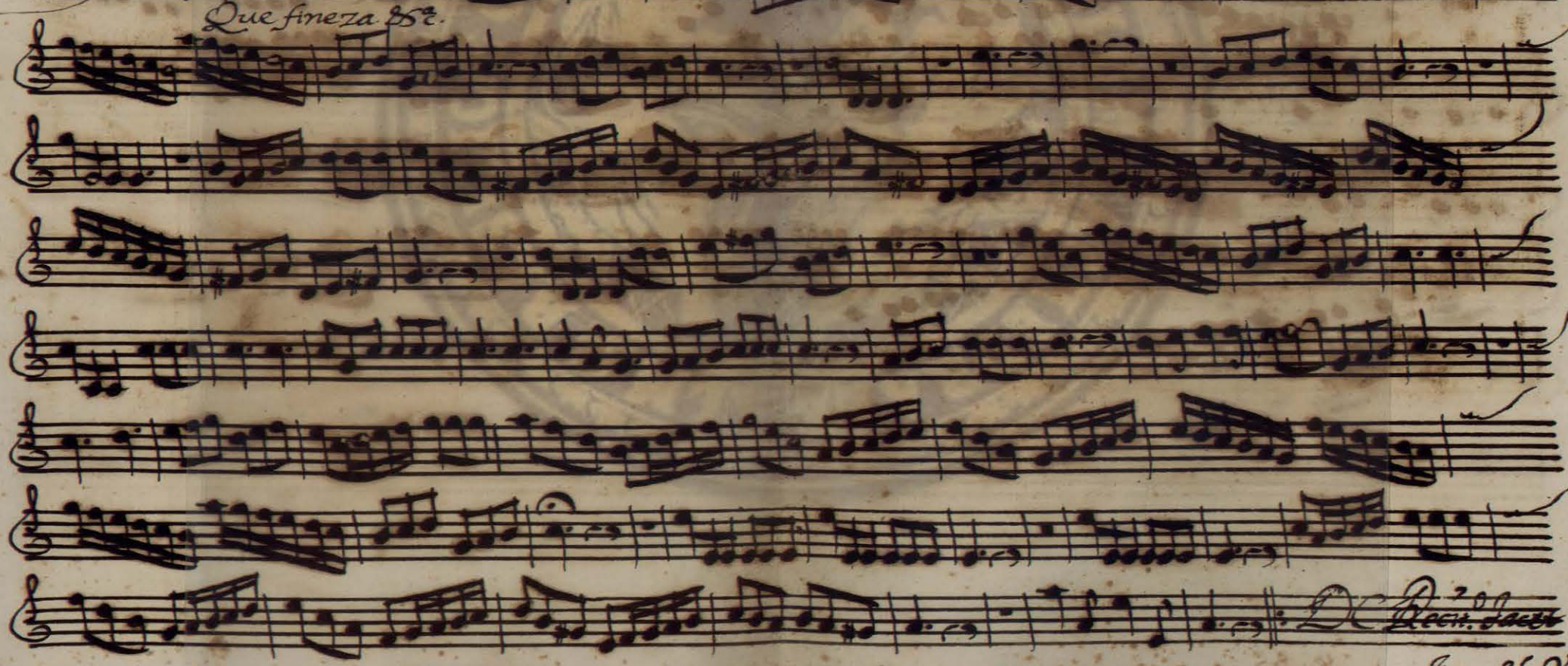
Intrad.r

Aymi Dios &c.




Area
Andante

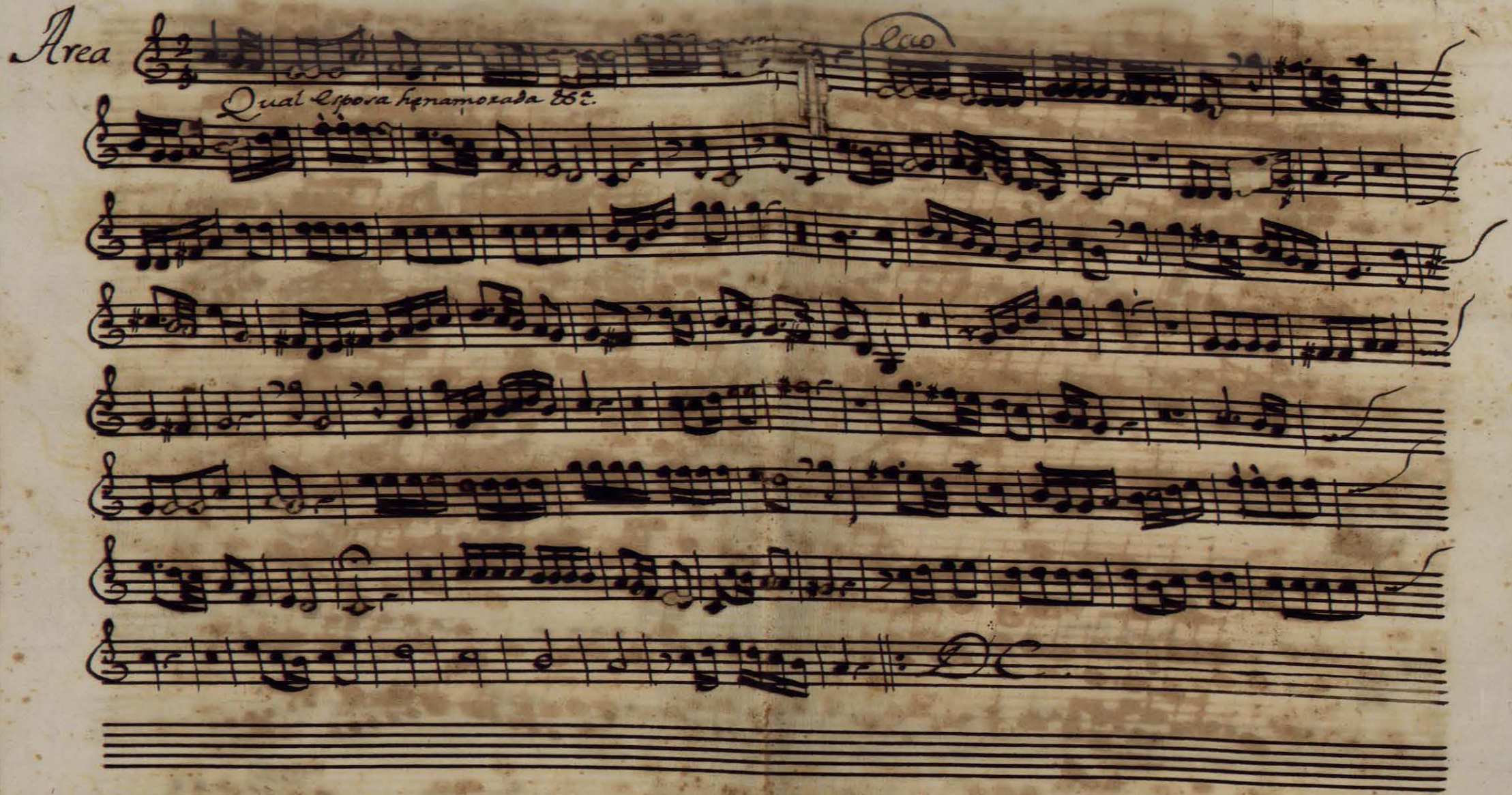
Que fineza &c.



Dc Recit. Area

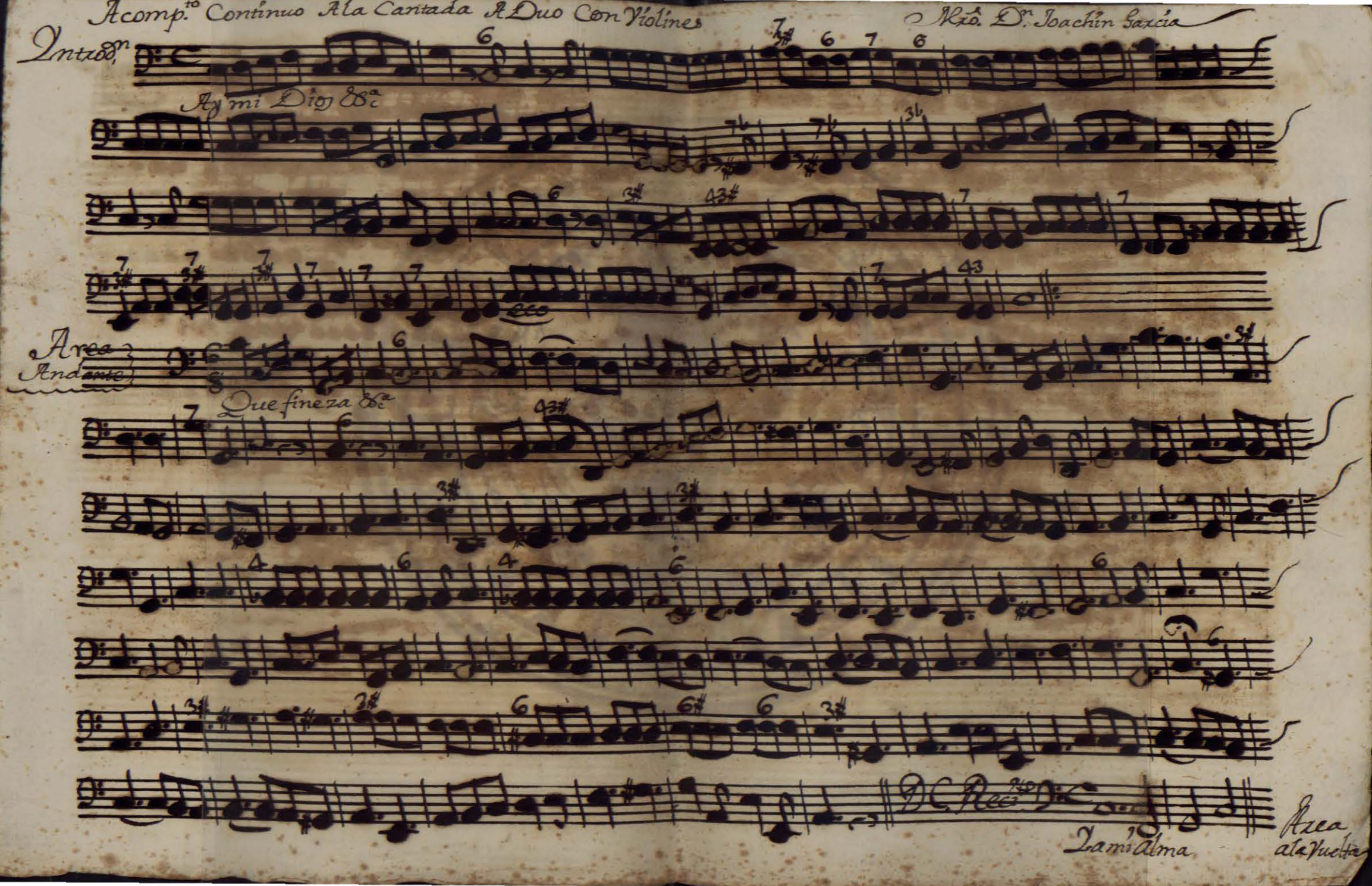
Area a la Vuelta

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS · DIOCESIS DE CANARIAS

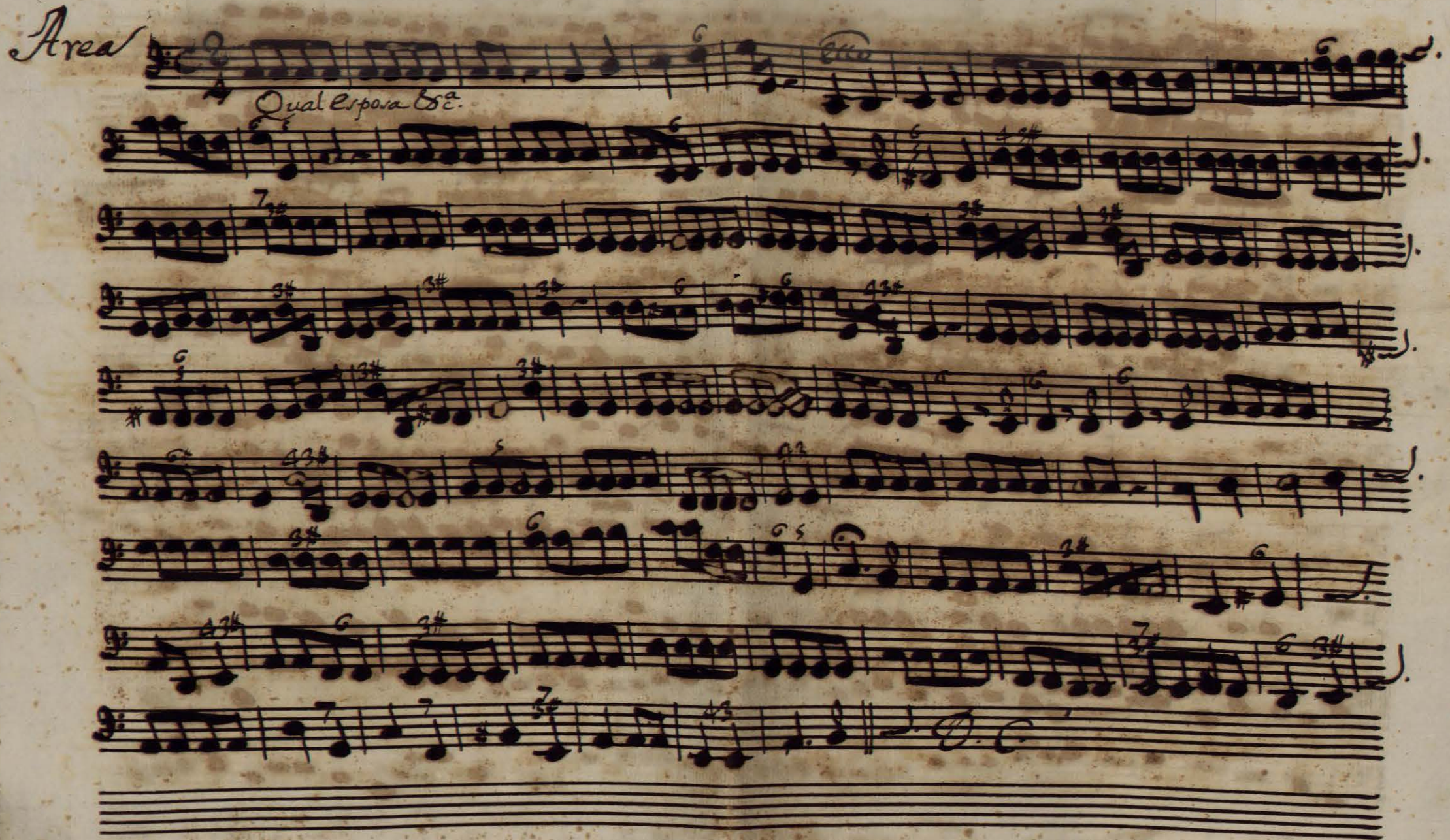


Acomp.to Continuo A la Cantada A Duo Con Violines

Rto. Dr. Joachin Garcia



ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS · DIOCESIS DE CANARIAS

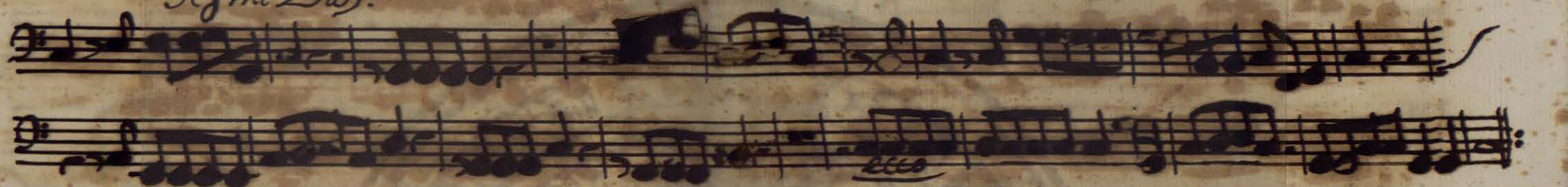


Acomp.to de los Viol.s de la Canta a Duo

Más. D.r Joachín García

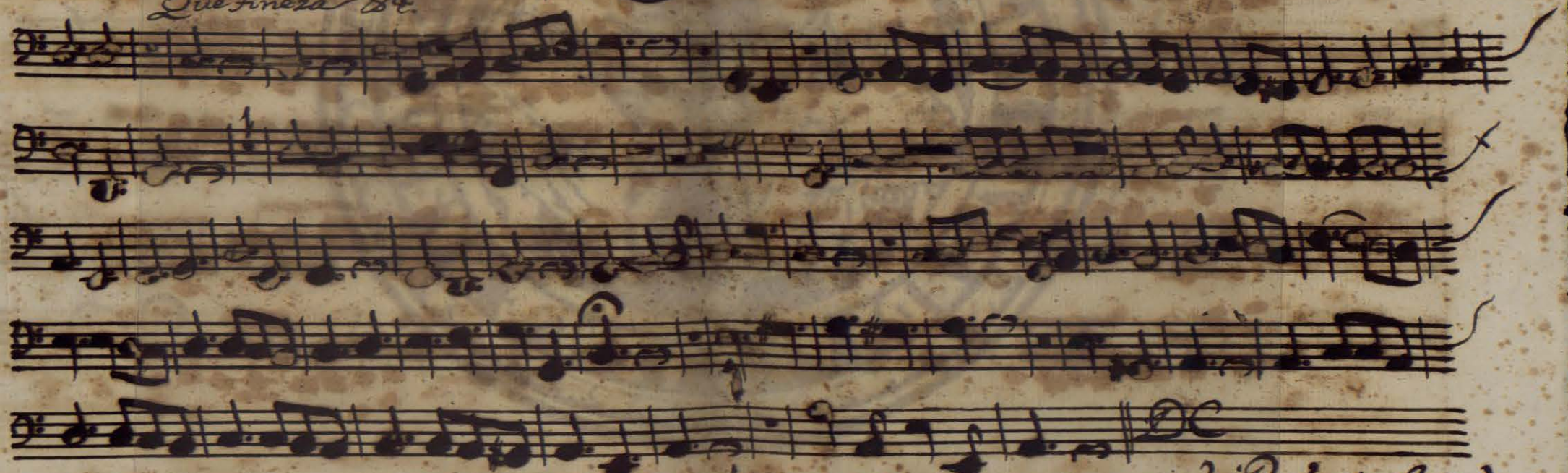
Introd.r

Ay mi Dios.



Area
Andante

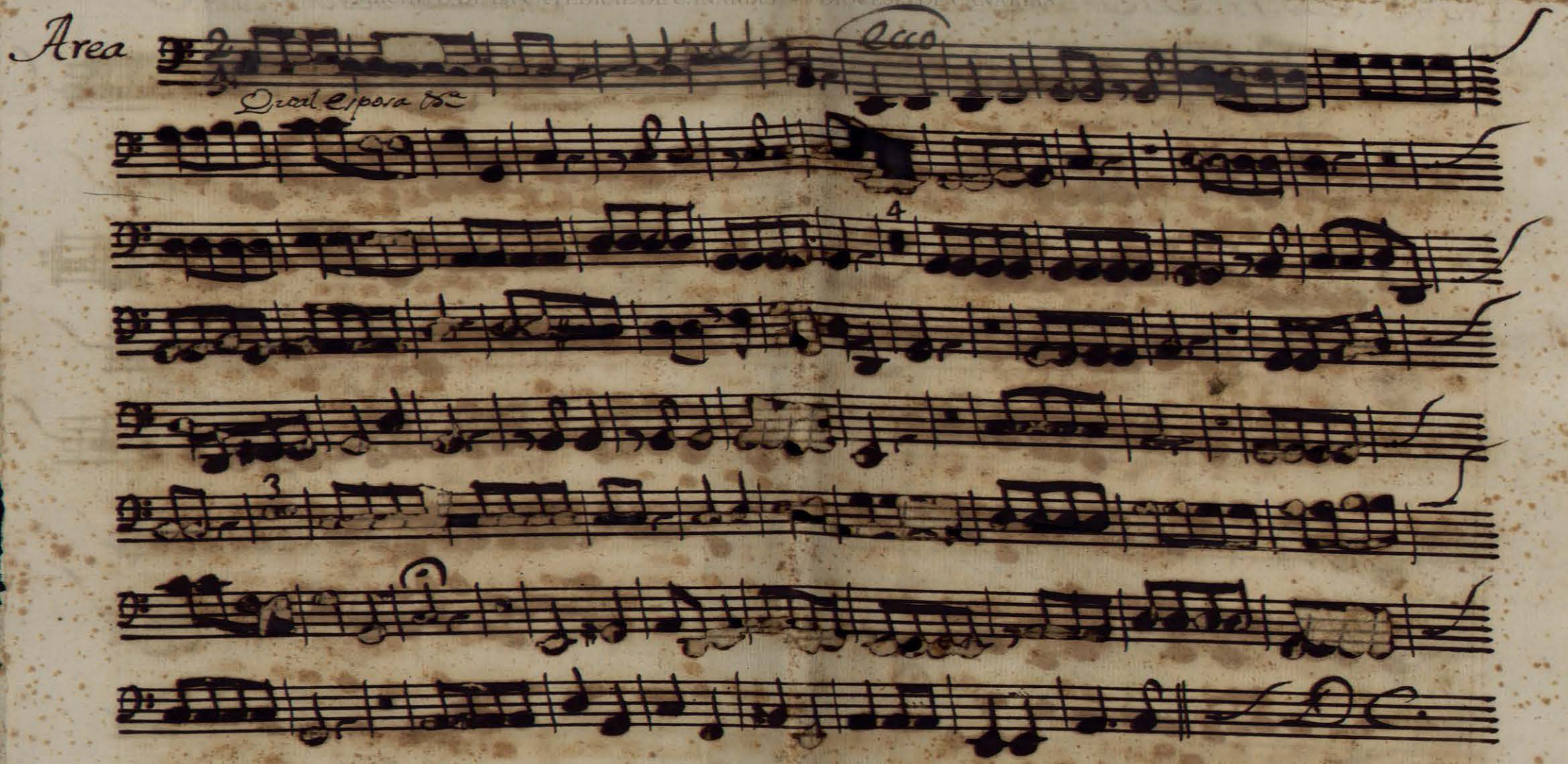
Que fineza &c.



D.C

{Recitado Facil}

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS — DIOCESIS DE CANARIAS



+

Al SS.mo Sacram.to

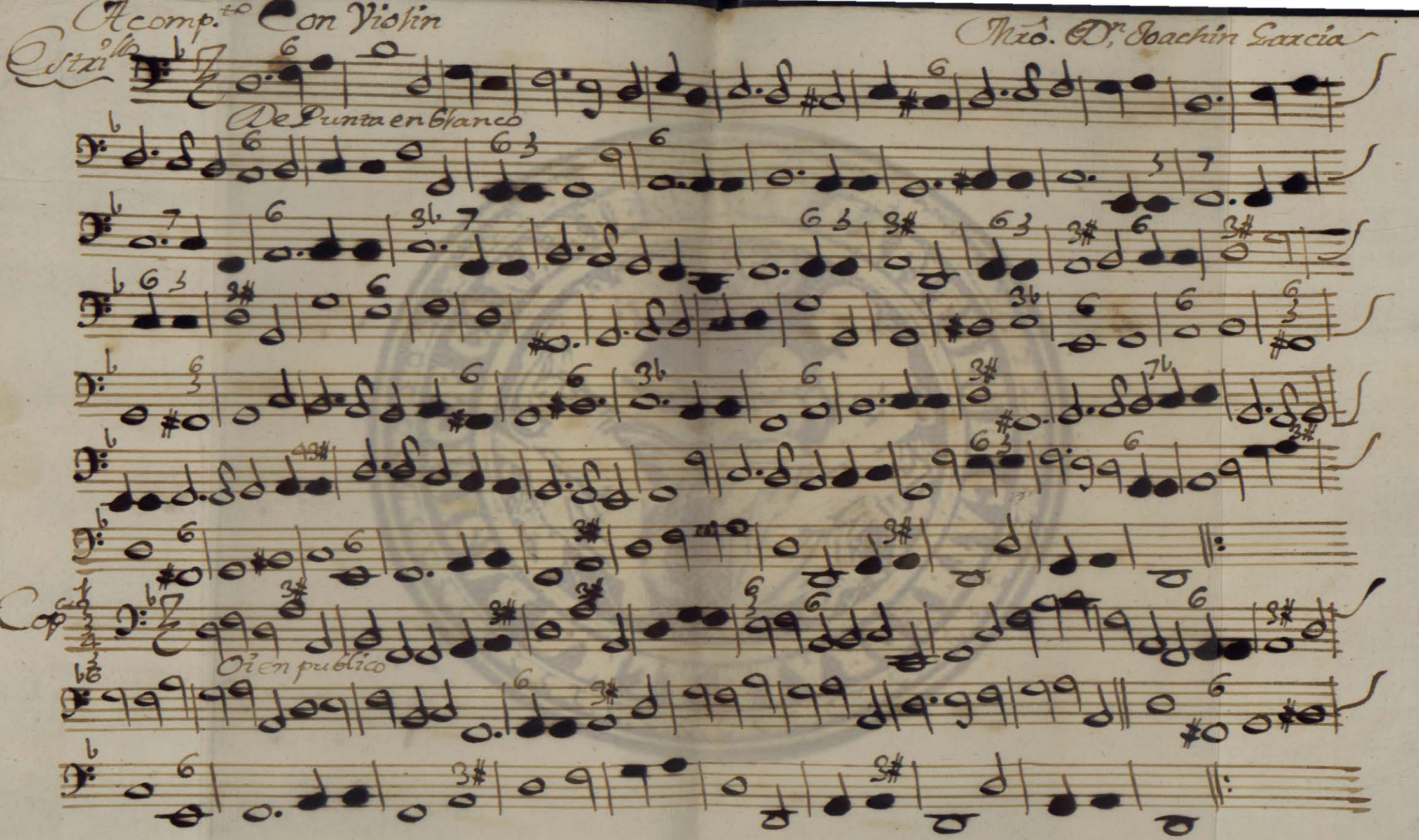
Villan.co Sdo con Violin

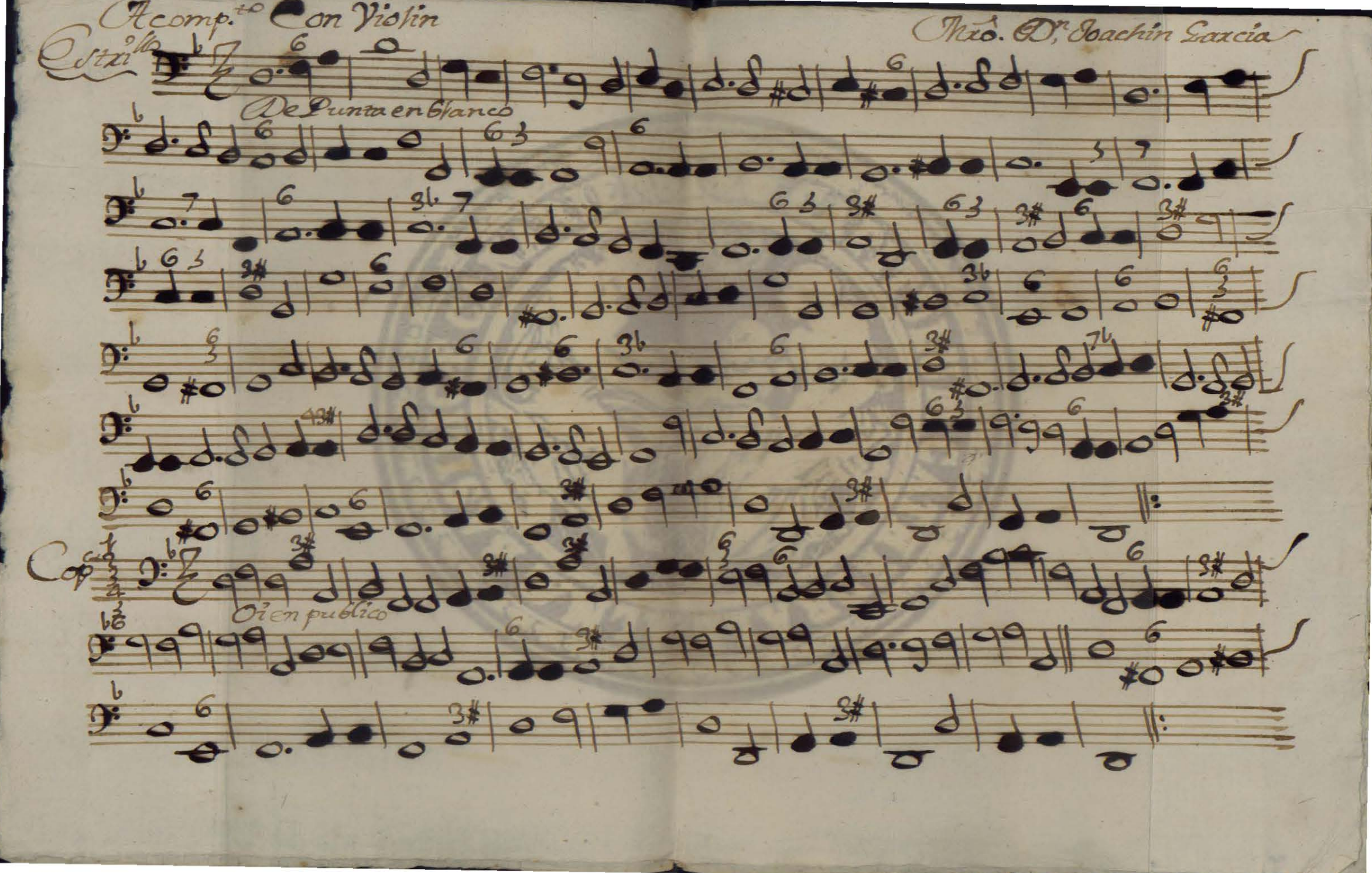
De punta en blanco 8.a c.

Ass.to D.r Joachin Garcia

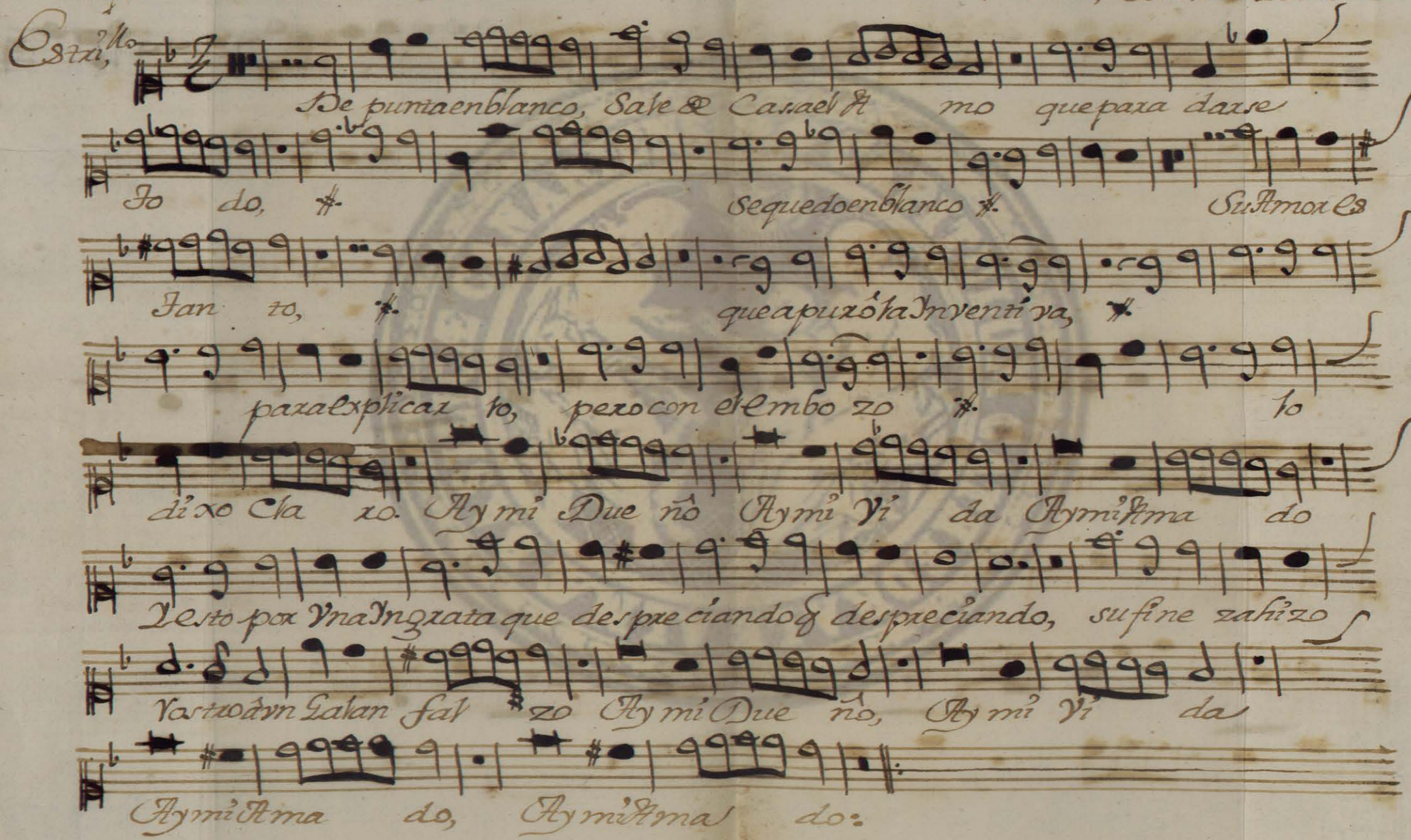
Año 1742

17

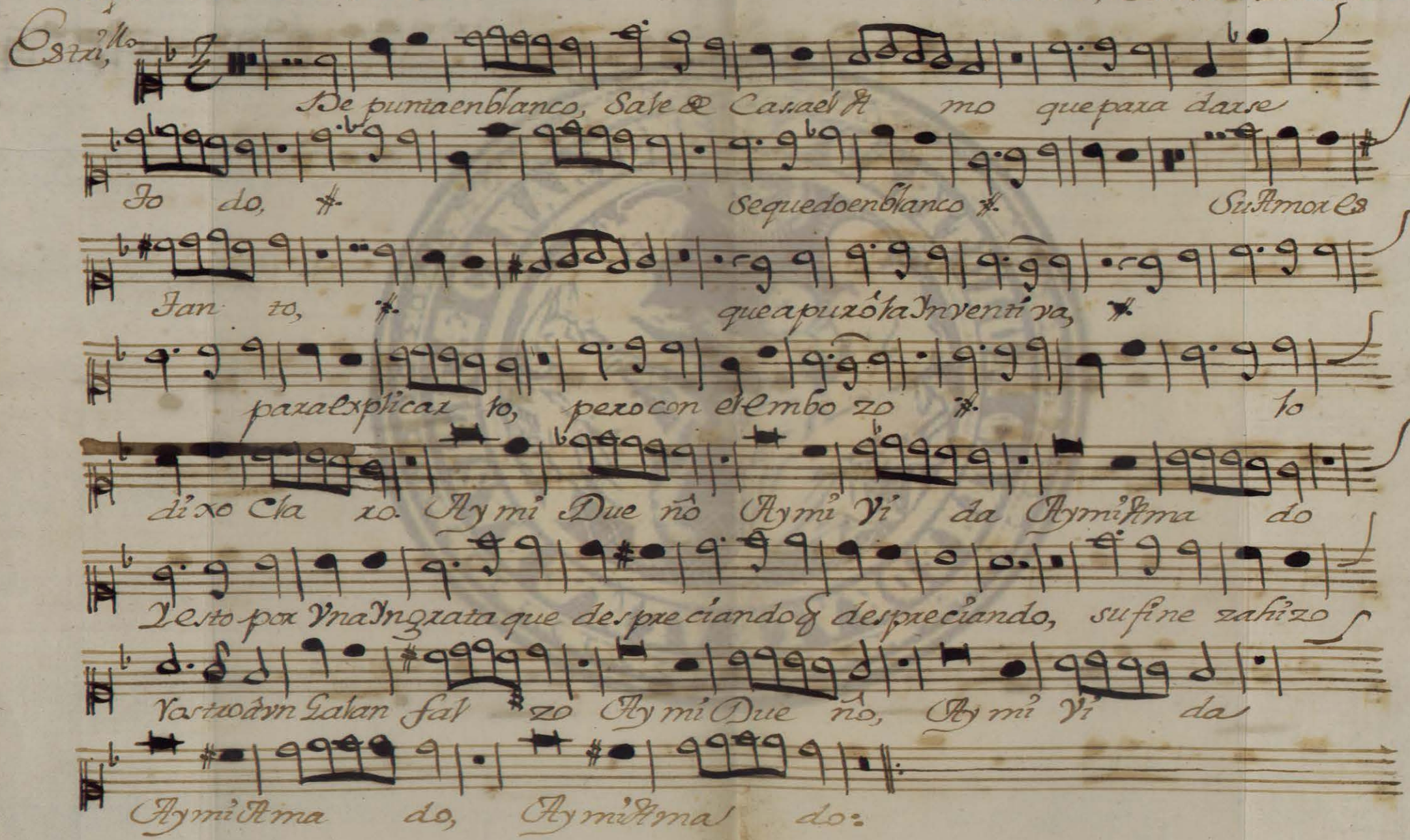

Acomp.to Con Violin
Mro. Dr. Joachin Garcia
Estrillo
De Punta en Blanco
Cop
Oi en publico


Acomp.to Con Violin
Mro. Dr. Joachin Garcia
Estrª
De Punta en Blanco
Cop
Oi en publico

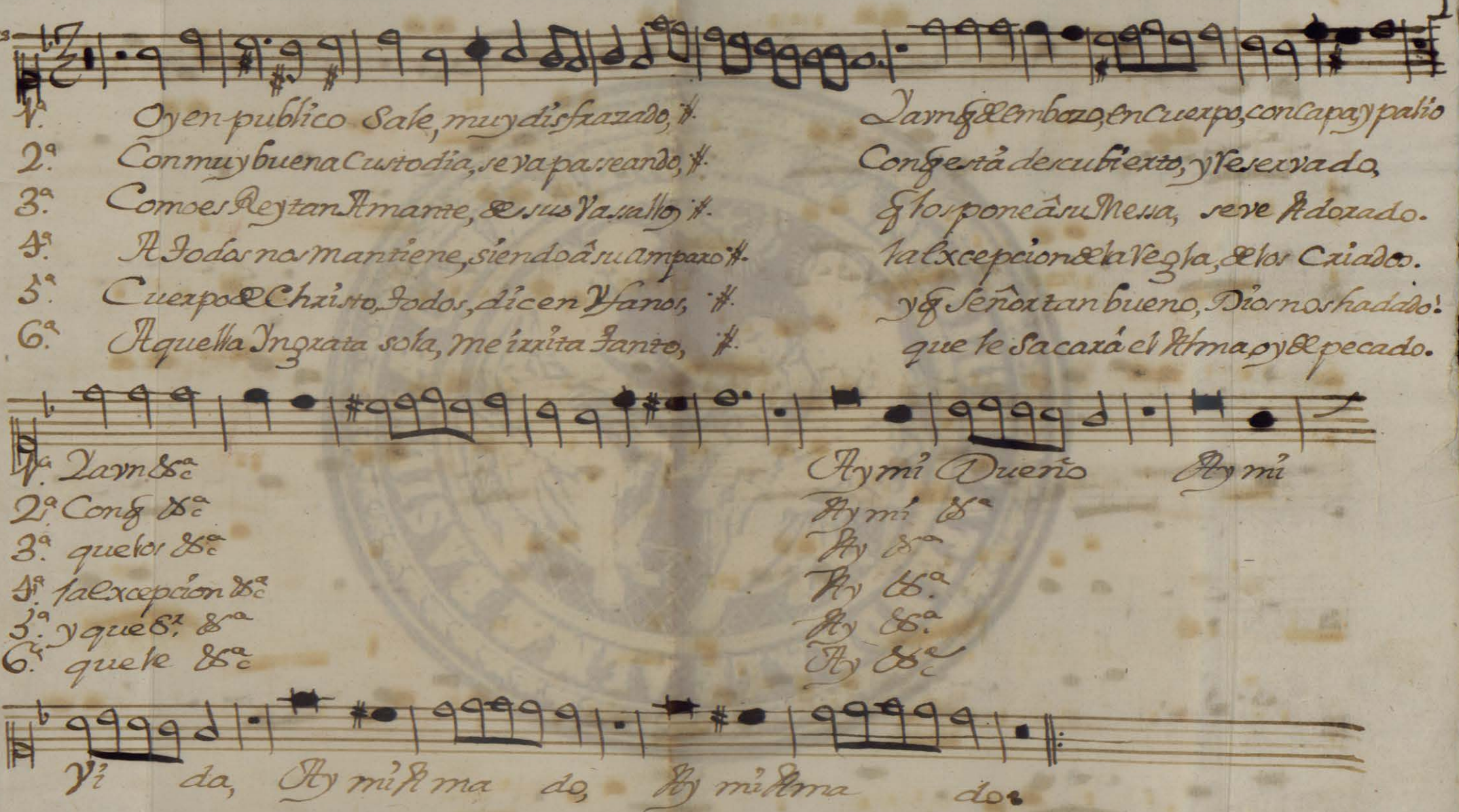
Tiple Solo Con Violin. Mro. Dr. Joachin Garzia



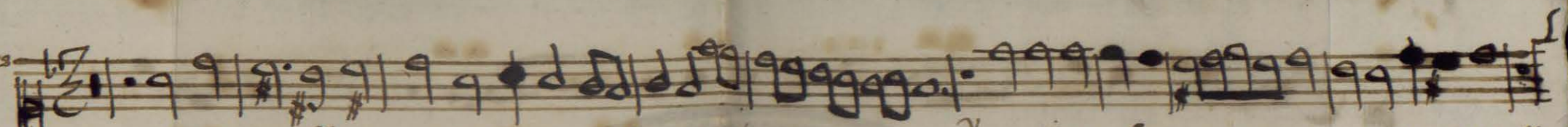
Tiple Solo Con Violin. Mro. Dr. Joachin Garzia



Coplas

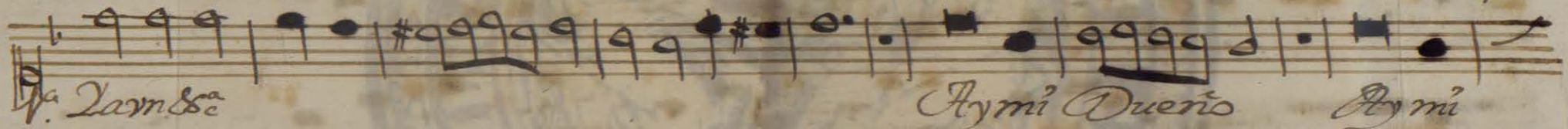

1ª. Oyen publico Sale, muy disfrazado, # Y aun q embozado, en Cuerpo, con capa y palio
2ª. Con muy buena Custodia, se va paseando, # Con q será descubierto, y reservado,
3ª. Como es Rey tan Amante, q sus Vasallos # Q lo ponen á su Mesa, se ve Adorado.
4ª. A Todos nos mantiene, siendo á su amparo # Ia excepcion de la Vezina, y los Criados.
5ª. Cuerpo de Chzisto, Todos, dicen Vanos, # Y q Señor tan bueno, Dios nos hadado!
6ª. Aquella Ingrata sola, me izrita Tanto, # que le sacará el Alma y de pecado.
1ª. Yaun &c
2ª. Con q &c
3ª. que los &c
4ª. Ia excepcion &c
5ª. y que &c
6ª. que le &c
Ay mi Dueño Ay mi
Ay mi &c
Ay &c
Ay &c
Ay &c
Ay &c
Vi da, Ay mi Alma do, Ay mi Alma do.

Coplas



1ª. Oy en publico Sale, muy disfrazado, ♯.
2ª. Con muy buena Custodia, se va paseando, ♯.
3ª. Como es Rey tan Amante, & sus Vasallos ♯.
4ª. A Todos no mantiene, siendo á su amparo ♯.
5ª. Cuerpo & Chzisto, Todos, dicen Y Fanos, ♯.
6ª. Aquella Ingrata sola, me izrita Tanto, ♯.

Y arm & embozo, en Cuerpo, con capa y palio
Con Gerá descubierto, y Reservado,
& los ponecá su Mesa, seve Adorado.
la Excepcion & la Vezina, & los Criados.
y & Señor tan bueno, Dios nos hadado!
que le Sacará el Alma y & pecado.



1ª. Y arm &ª
2ª. Con & &ª
3ª. que los &ª
4ª. la excepcion &ª
5ª. y que &t. &ª
6ª. que le &ª

Ay mi Dueño Ay mi
Ay mi &ª
Ay &ª
Ay &ª.
Ay &ª.
Ay &ª

Vi da, Ay mi Alma do, Ay mi Alma do.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

Violin 1º Solo

Pedro García

Cesa. el 16

De puntaen Blanco sale

Cop. 1ª v. 2 3 4 3 6

ó en publico sale

# Al Ss.mo Sac.to

Cantada Con Violines

Llega Llega al Panal

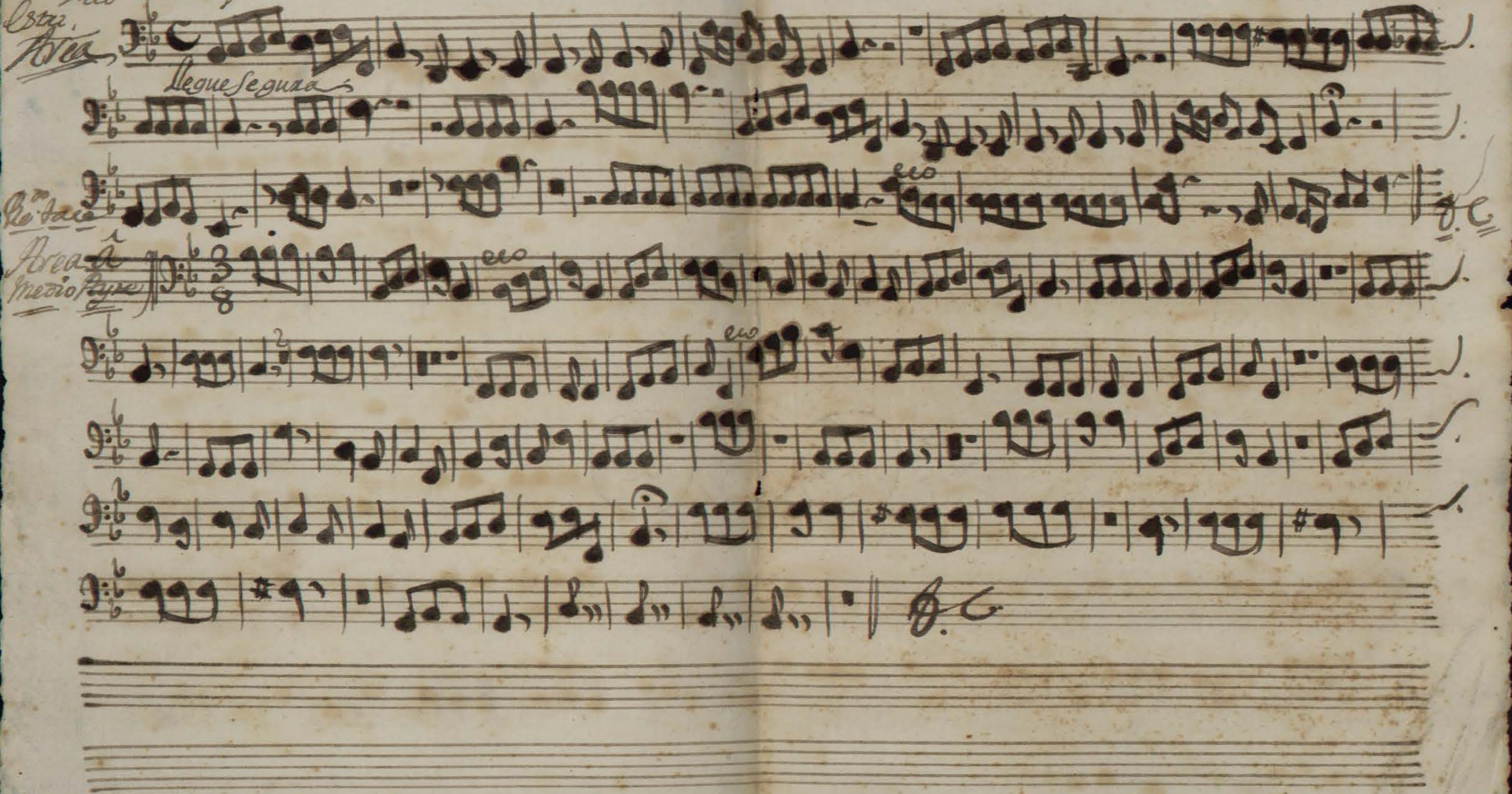
Xpõ Garcia.

Año de 1737

12

Acomp.to alos Violines.

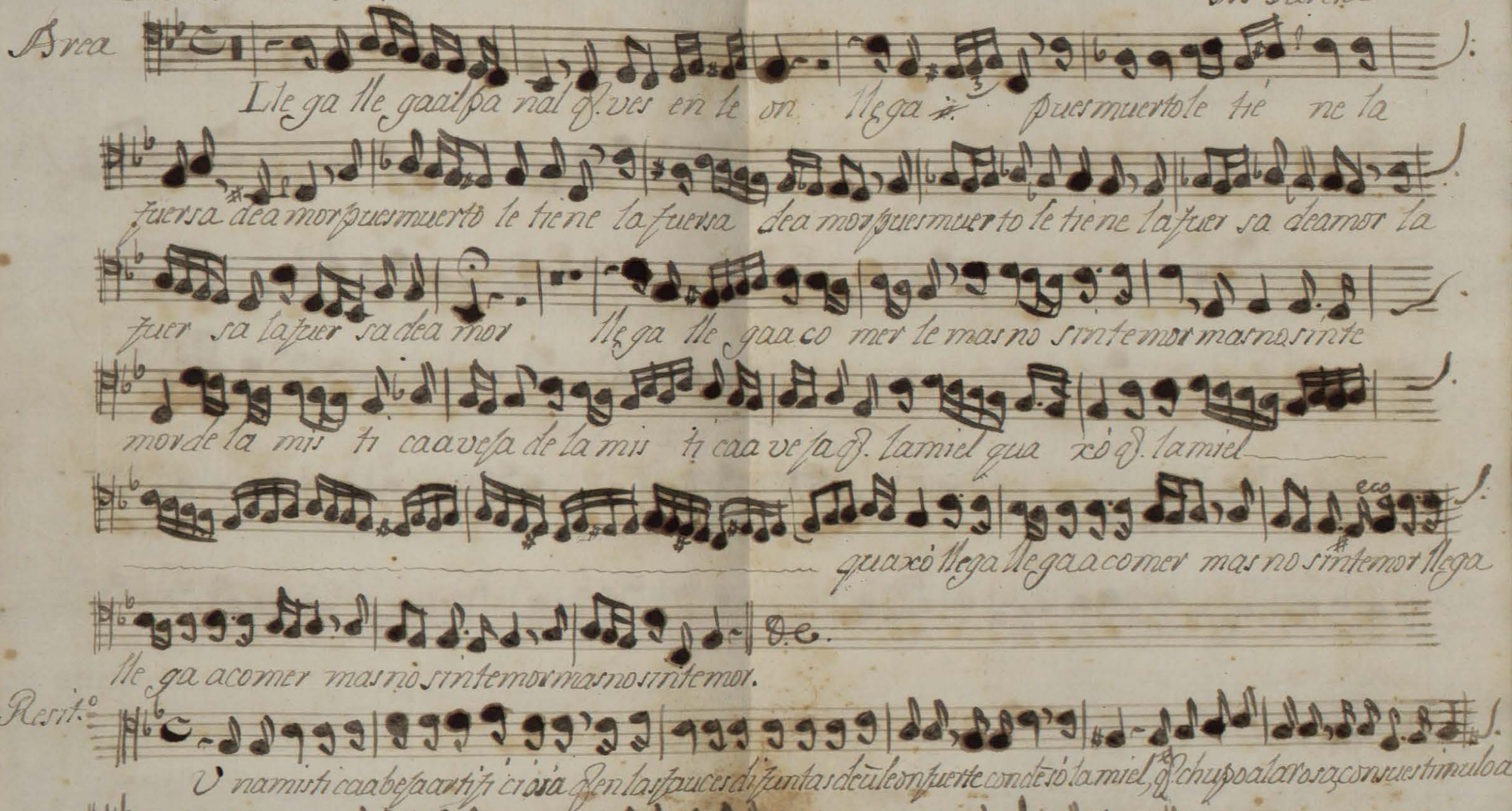
M. Garcia



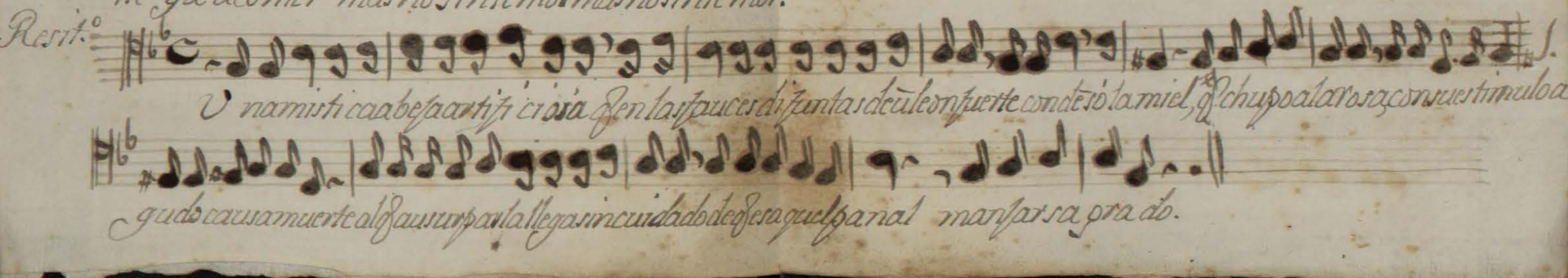
Cantada Con Violines

M. García

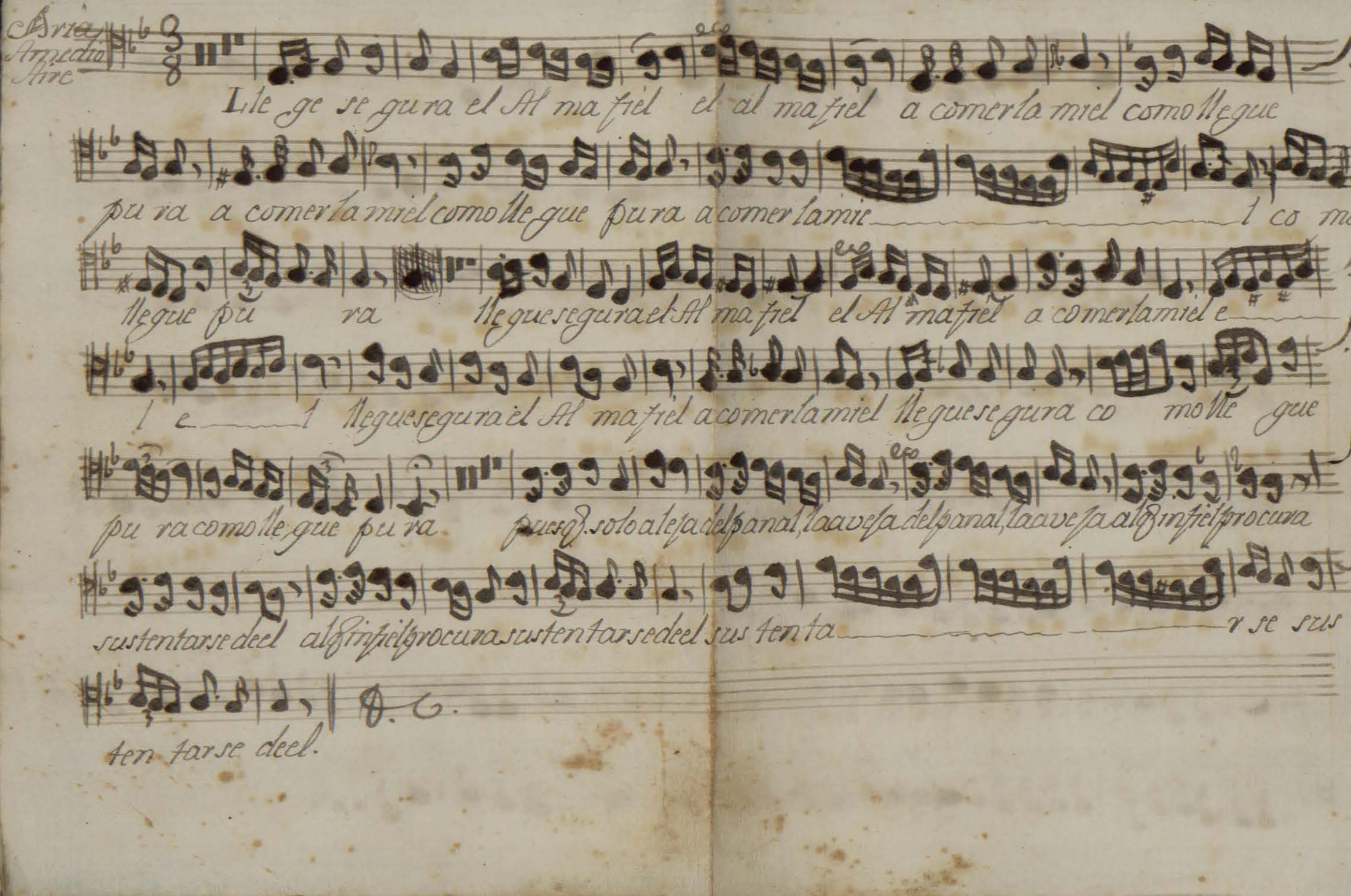
Area




Resit.º



Aria
Amuchia
Aire



Violin 1º

MS. García

Ostro.

Llega

D.C Resitado facer

Area amedro axixe

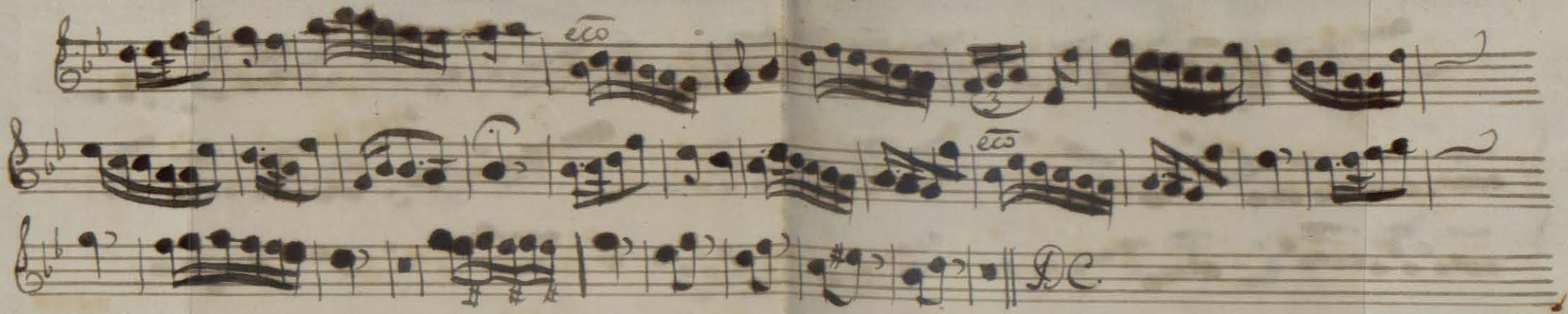
Llgo redura.

eco

eco

eco

V. P.

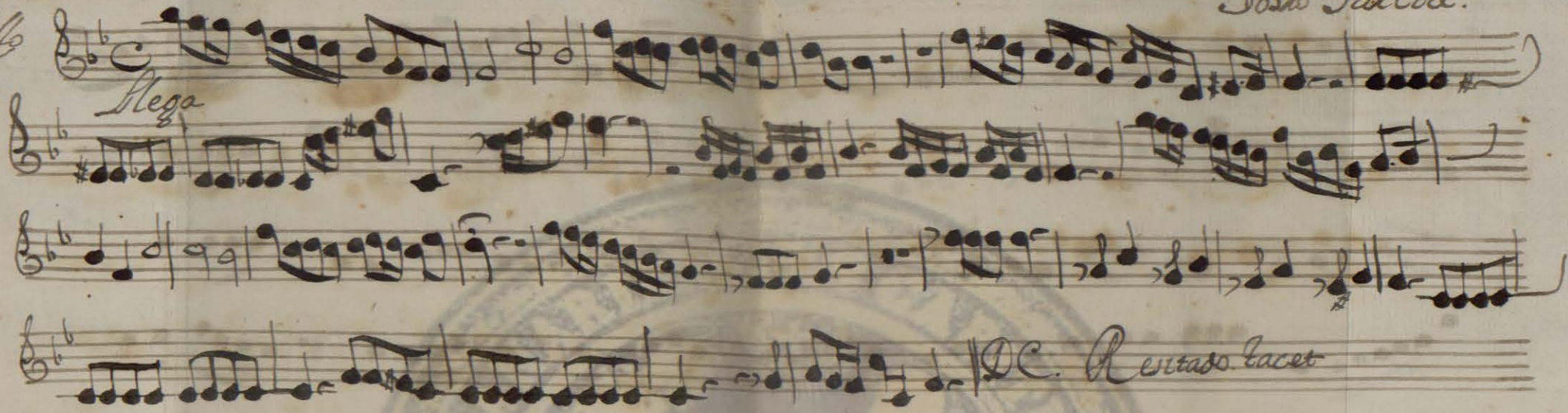



ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

Violin 2º.

Estribillo

Allegro

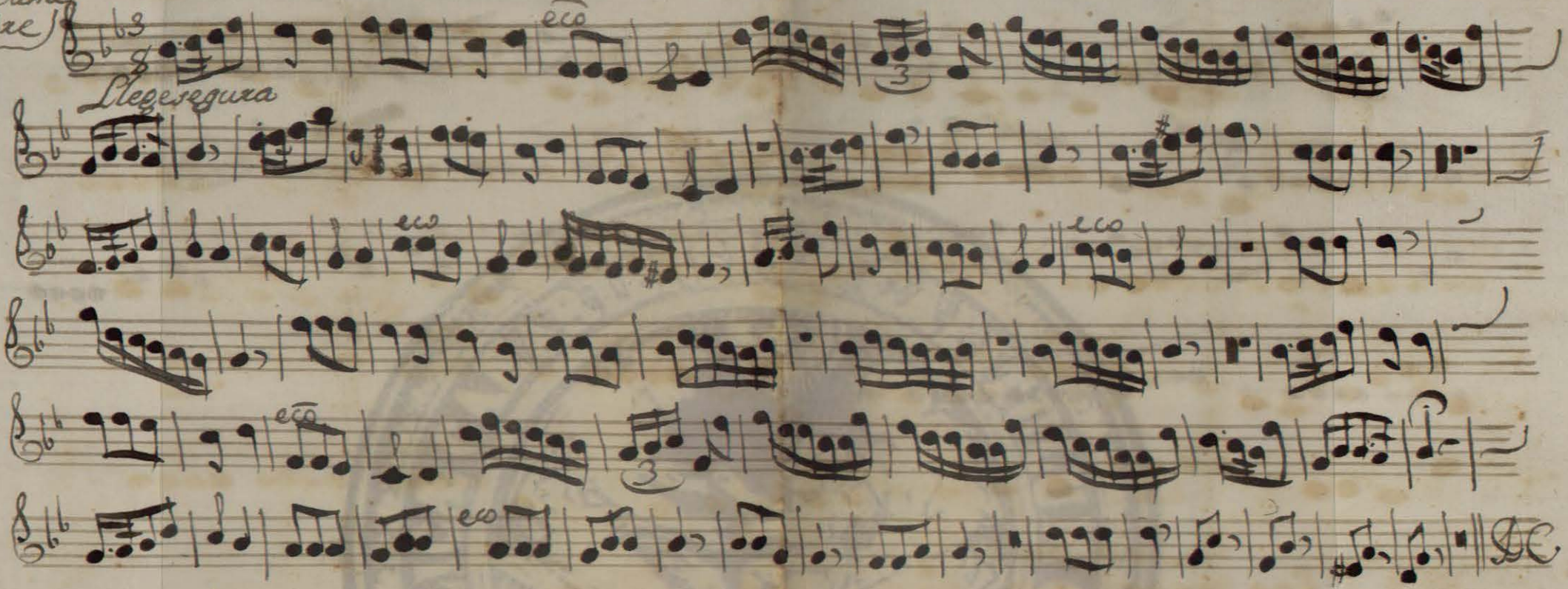



Area ala Vuelta

Dn Juan Garcia.

Aria amo
d'Isaire

Leggiegura



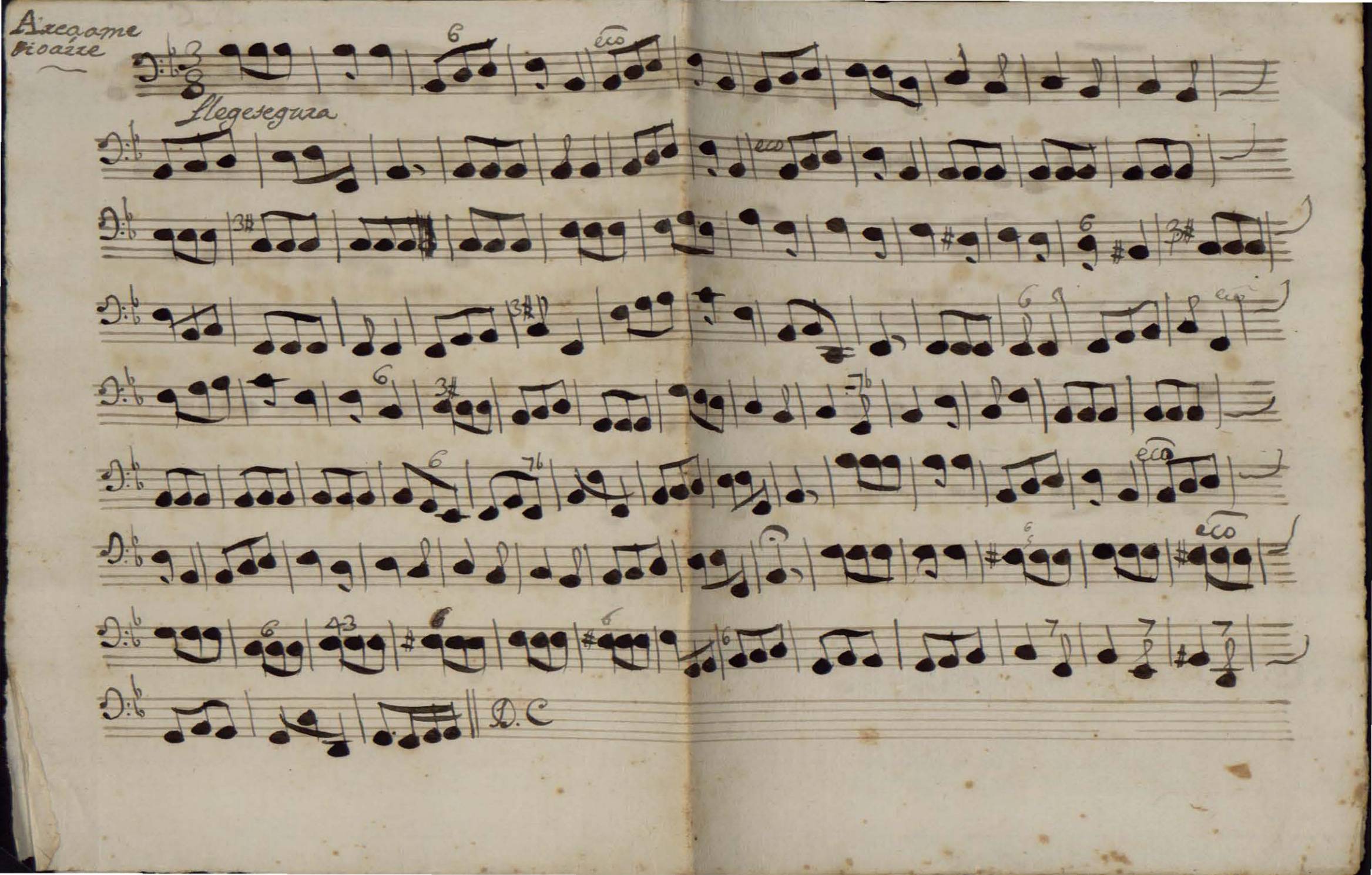
Acompto Continuo. BB. García.

Istribillo

Llegue segua

D.C.

Ona mistica.


Aizcaame
bioazze
Ilegesegura
eco
D.C

t

# Al SS.mo Sacram.to

## Villan.co A Duo

## Moradores del Orbe Venid. &c.ª

Mtro. Dn. Joachin Garcia

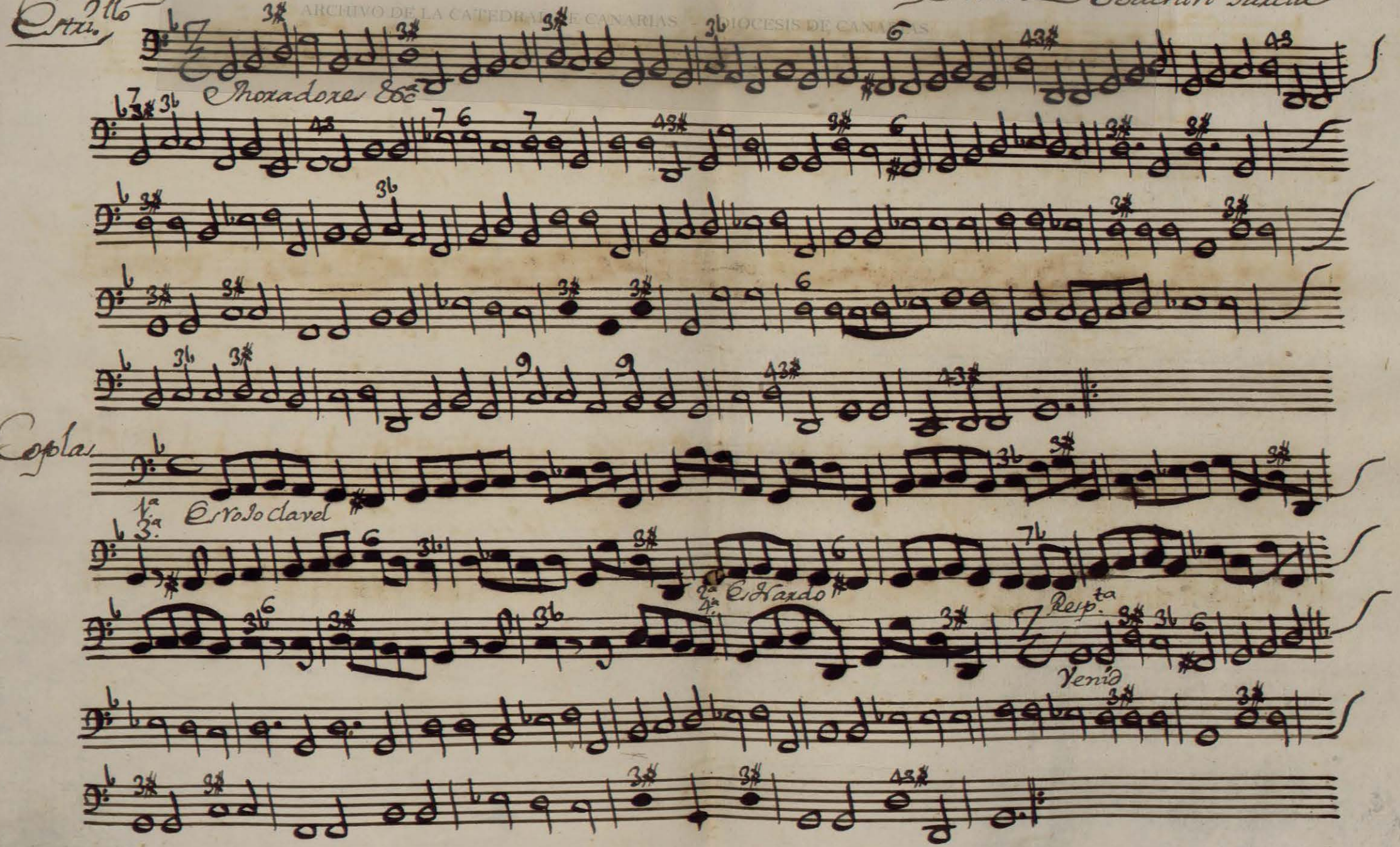
Año 1755.

E/II-34

Acomp.to Continuo Al Duo.

Dn. Joachín García

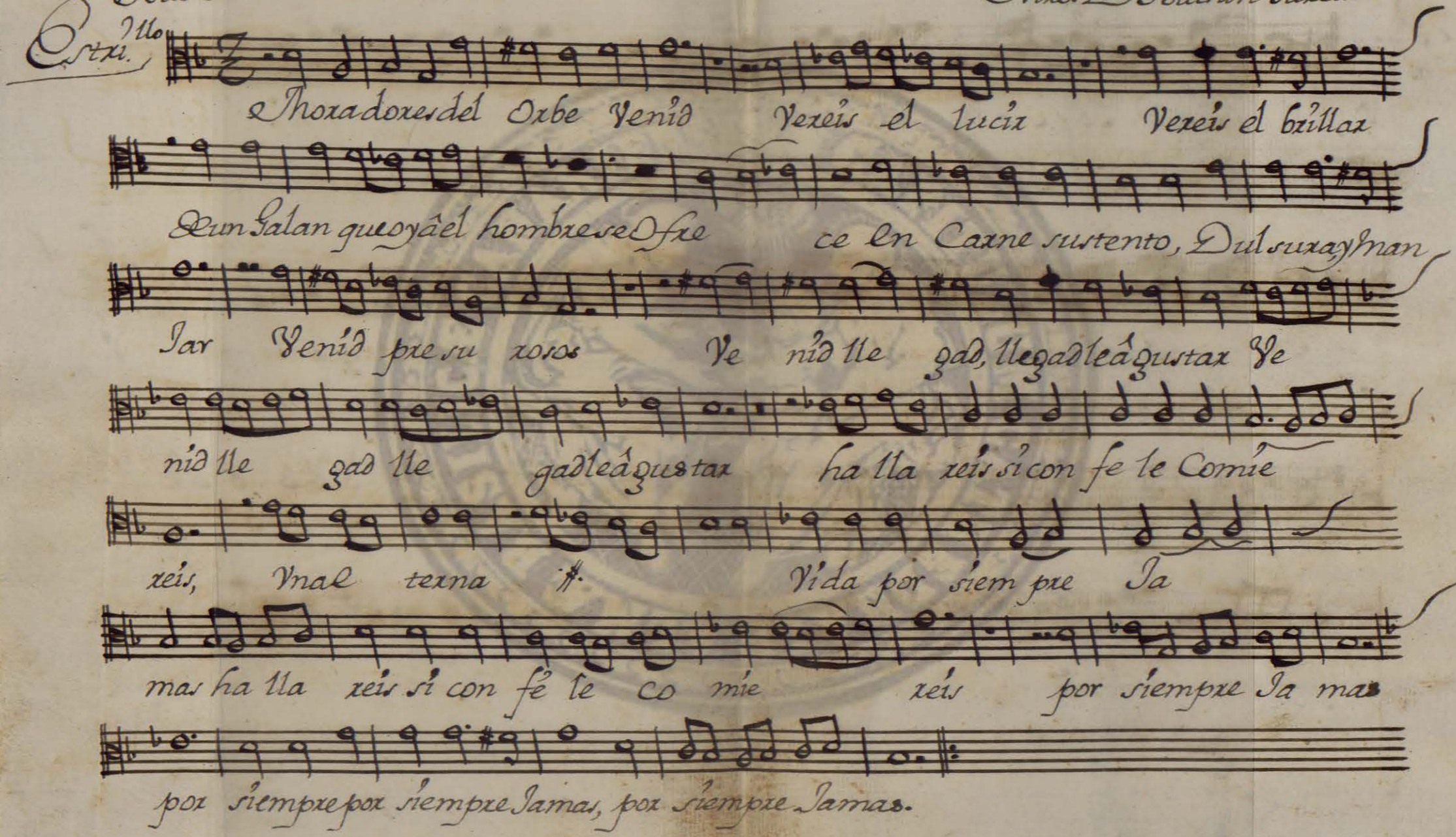
ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS



Alto A Duo

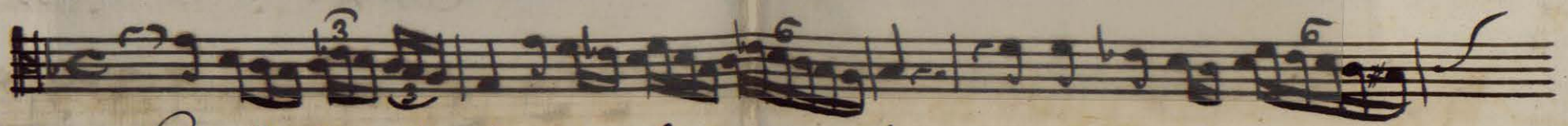
Thrô. Dn Joachín García

Estri. Llo

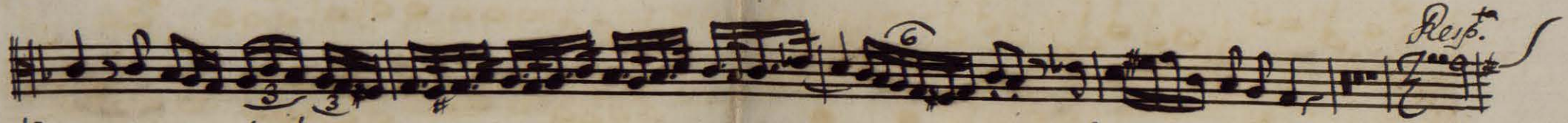


ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

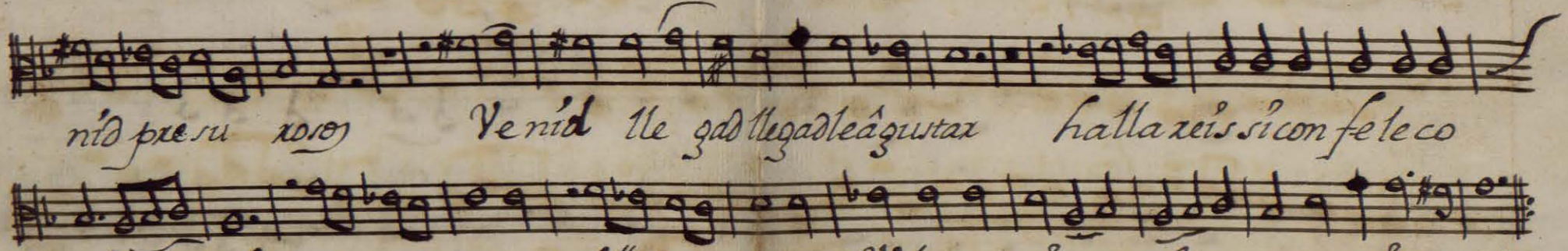
Coplas
Solas



1ª. Es Rojo clavel, y tan singu lar, que con sus matí
3ª. Es Lexzo Jasmín, tan Castoque da, puzeza á los cie




1ª. ses exe dealCo za ——— l. exe dealcoral: 2ª. Ve
3ª. los suavidad al mexta ——— l. suavidadalmortal: 4ª. Ve

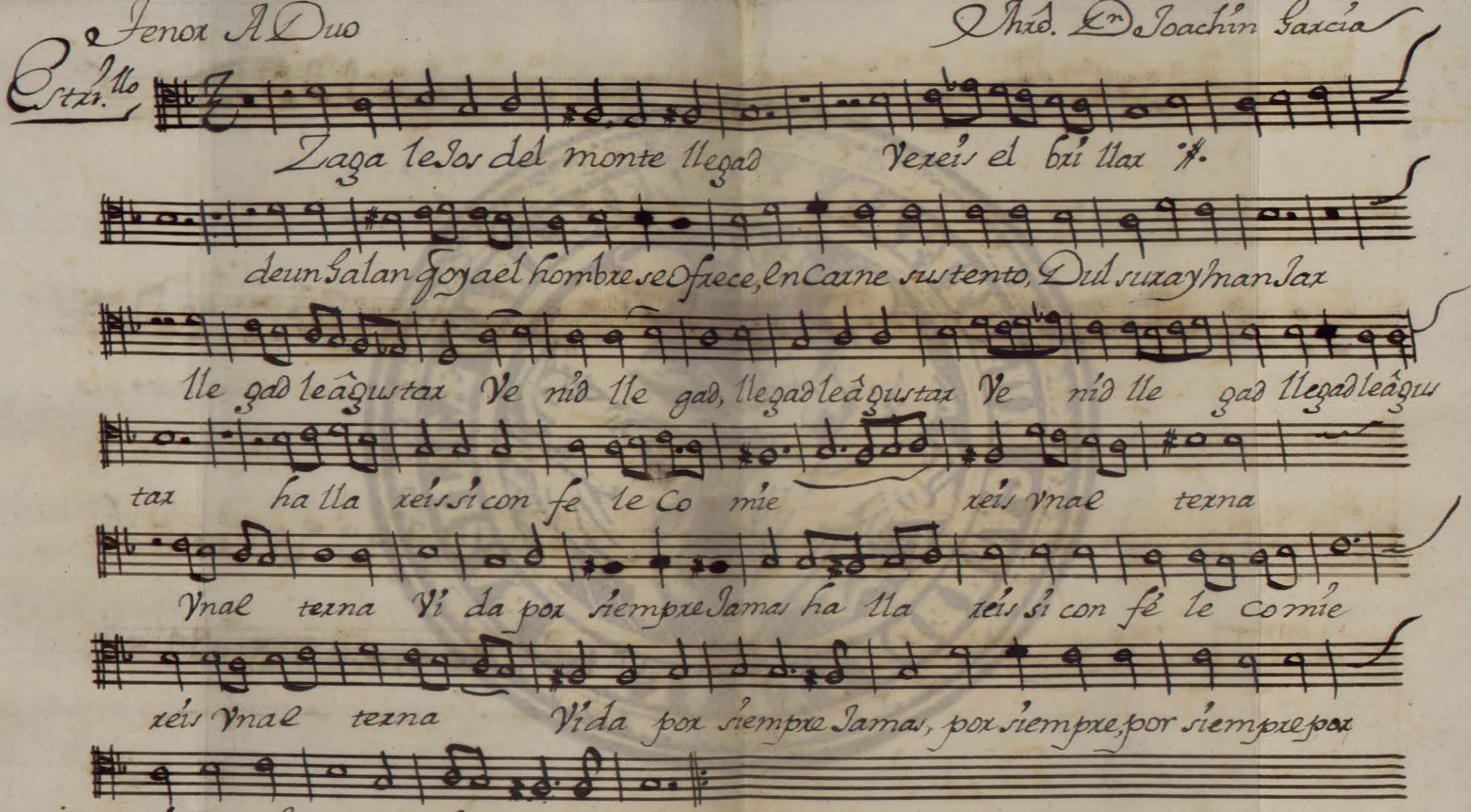


nid pre su xoso) Venid lle gad llegadleágustar hallareis si con fe le co
mie reis mal terna #. Vida por siempre Ja mas por siempre Jamas.

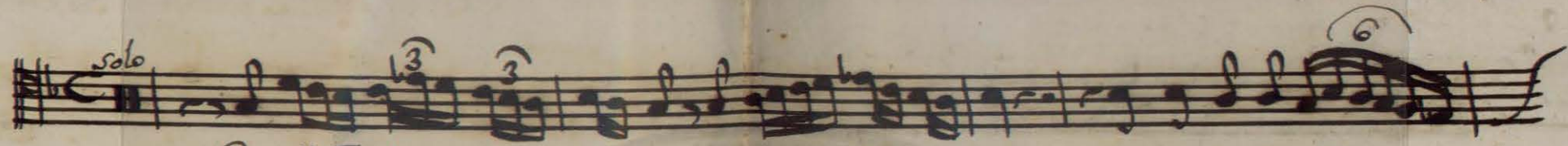
Tenor A Duo

Mtro. Dr. Joachín García

Estr.llo



Coplas Solas

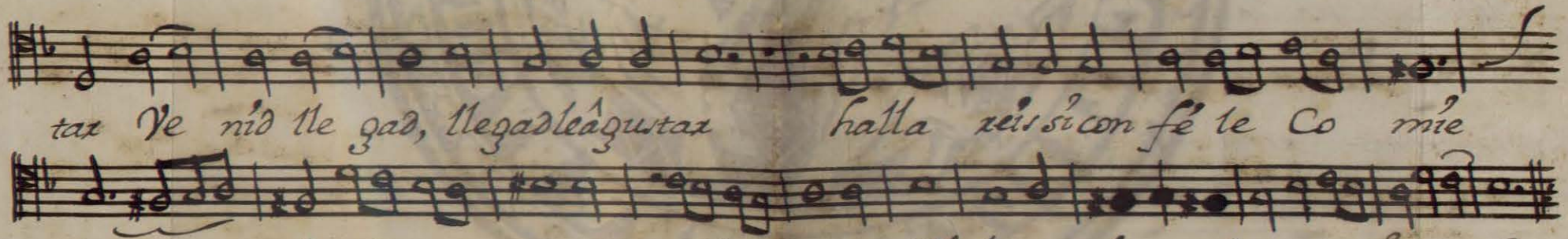



1ª 2ª Es Hardo pu lído, y tan sín ígual, que por logracío

3ª 4ª Es Dívi no Amor, y pu ro chrístal, hermoso luze

2ª ro, dígnoes de admí za r. dígnoe de admízar Llegad lea gus

4ª ro, Rayo Ce les tía l. Rayo Ce les tial Llegad leágus



tar Ve nid lle gad, llegadleâgustar halla veis sí con fé le Co míe

e veis Vnal tezna ℣. Ví da por siempre Jamas por siempre Jamas:

+

Al SS.mo Sacram.to

Cantada A Duo

Venid Labradores

Ssô. Dr. Joachin Garcia

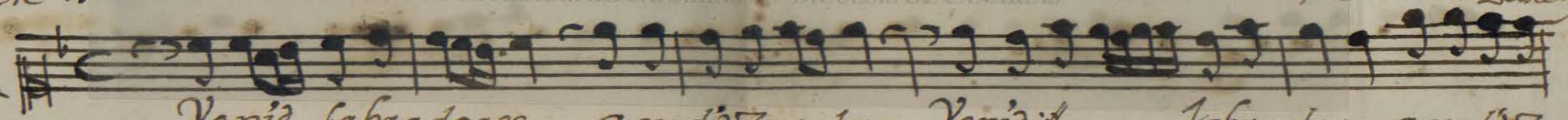
Año. de 1742

E/II-16

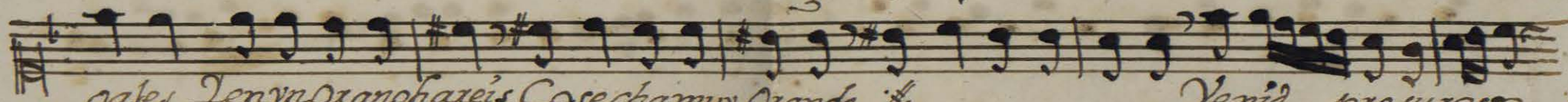
ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS · DIOCESIS DE CANARIAS

Tiple 1º. A Duo — Mtº. Dº. Joachin Garcia

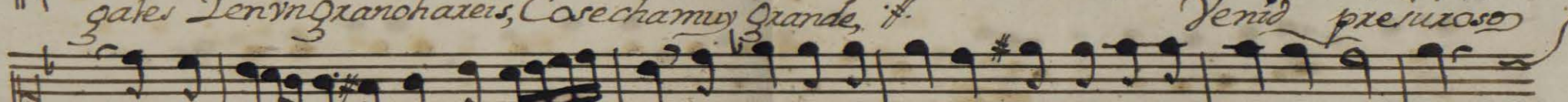
Intro ducion



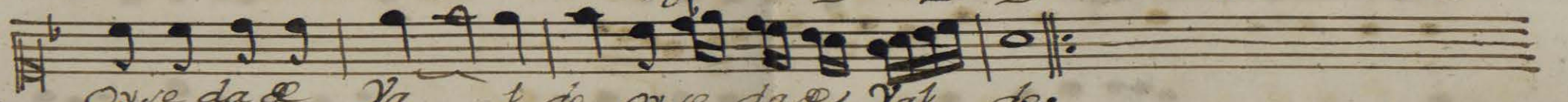
Venid labradores, acudid Zagales, Venid # labradores acudid Za



gales Ien vn Granohazeis, Cosechamuy Grande, # Venid presuroso

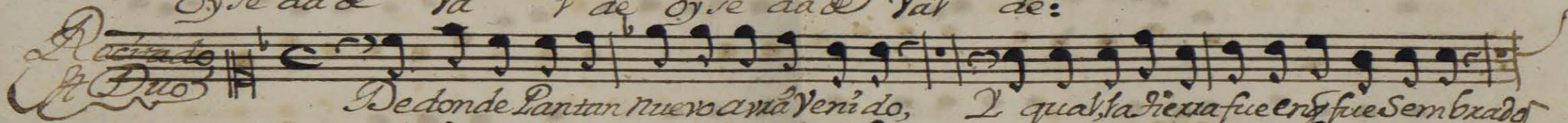


acu dida manies, aman tes, ge el Pan & lo Cielo Oy se da & Val de

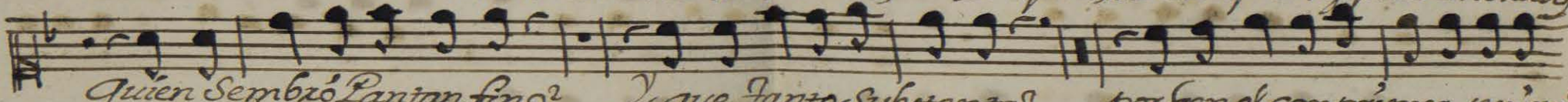


Oy se da & Va t de Oy se da & Val de:

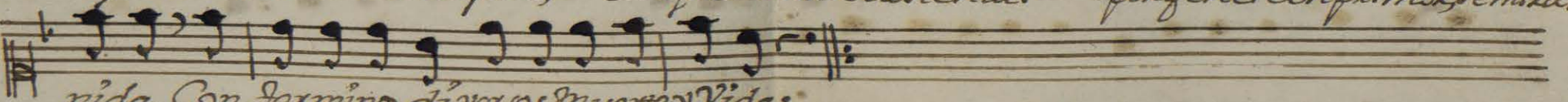
Recitado A Duo



De donde Pantan nuevo a mâ Venido, Y qual, la Tierra fue en q fue Sembrado

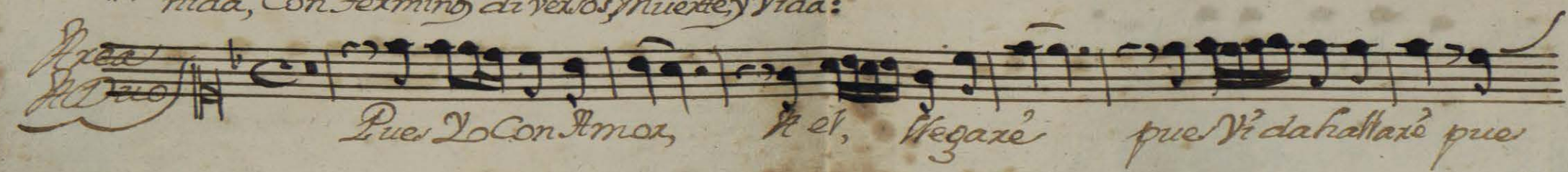


quien Sembró Pantan fino? Y que Tanto Subsventa? por gene el con prómos, semiza y



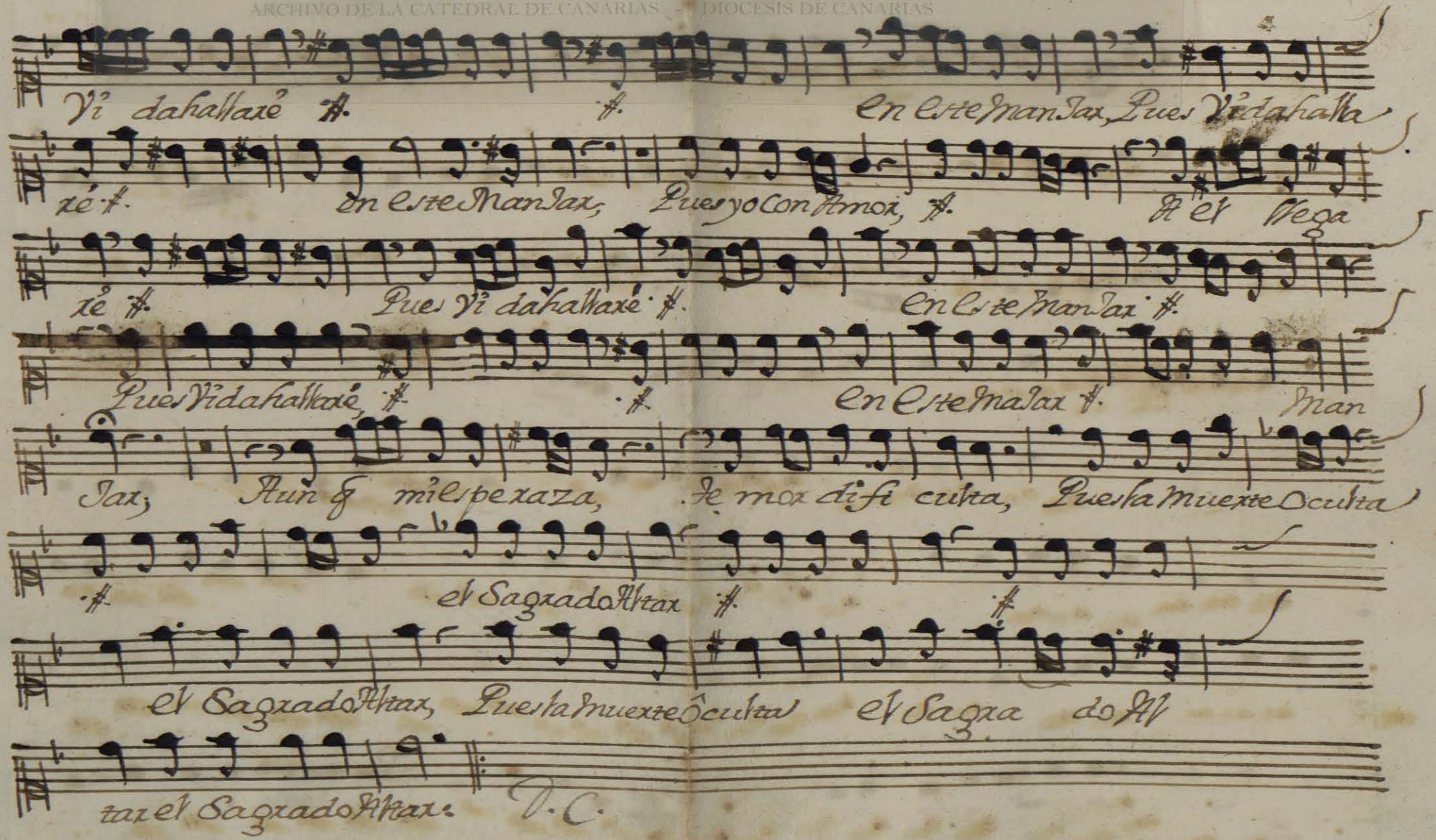
nida, Con Termino di versos, Muerte, y Vida:

Aria A Duo



Pues Yo Con Amor, A el, llegaré pue Vi da hallaré pue

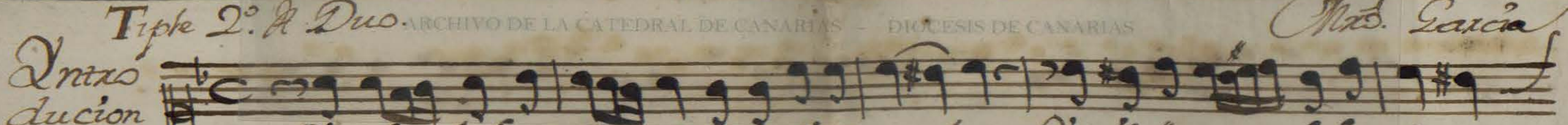
ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS – DIOCESIS DE CANARIAS

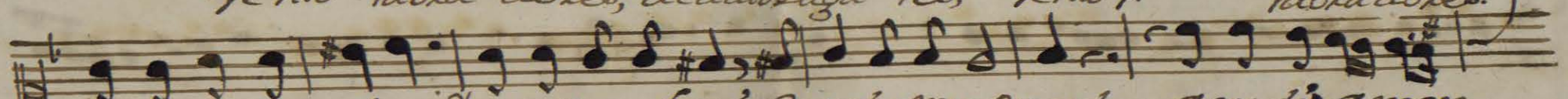


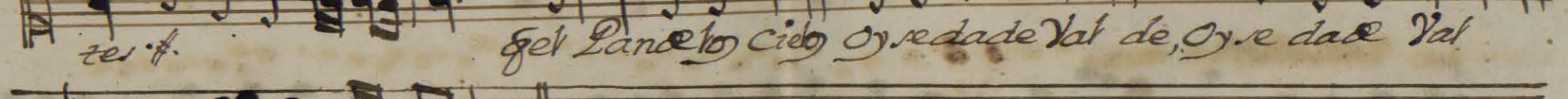
ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

Tiple 2º. A Duo. Mtro. García

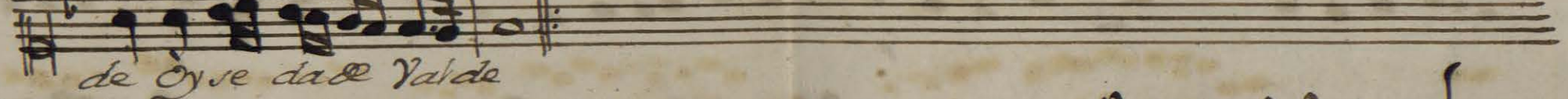
Intro ducion

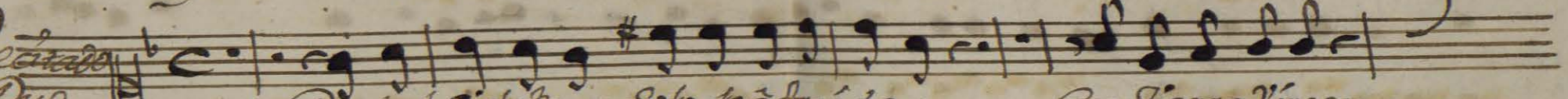


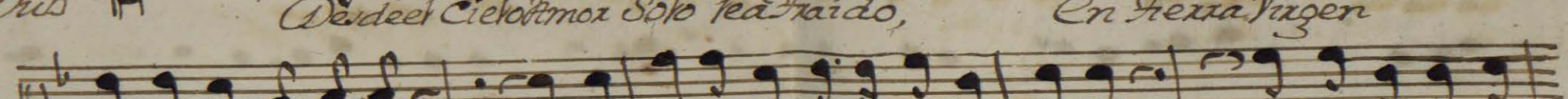



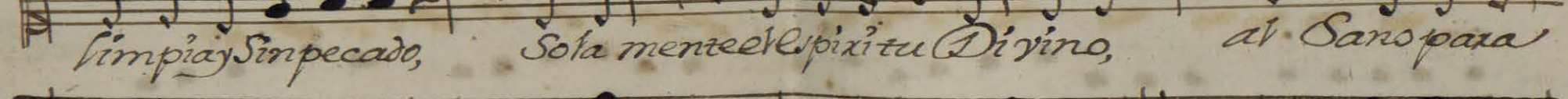



Recitado A Dios



ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

Tiple
Alto

Pues yo condemor, le re ci vi zé pues Muertehallaré, #.

#. En este Manjar, pues Muertehallaré p, Muertehalla

zé En este Manjar p, Yo condemor, #. le re ci vi zé #.

dor y de

Pues Muertehallaré En este En este Manjar, p, Muertehallaré #.

p, Muertehallaré, en este Manjar en este Manjar, en este Manjar Aun q mi confi

anza, amor hahace a dulta, p, la Vida Oculta, #. el Sagrado Altar

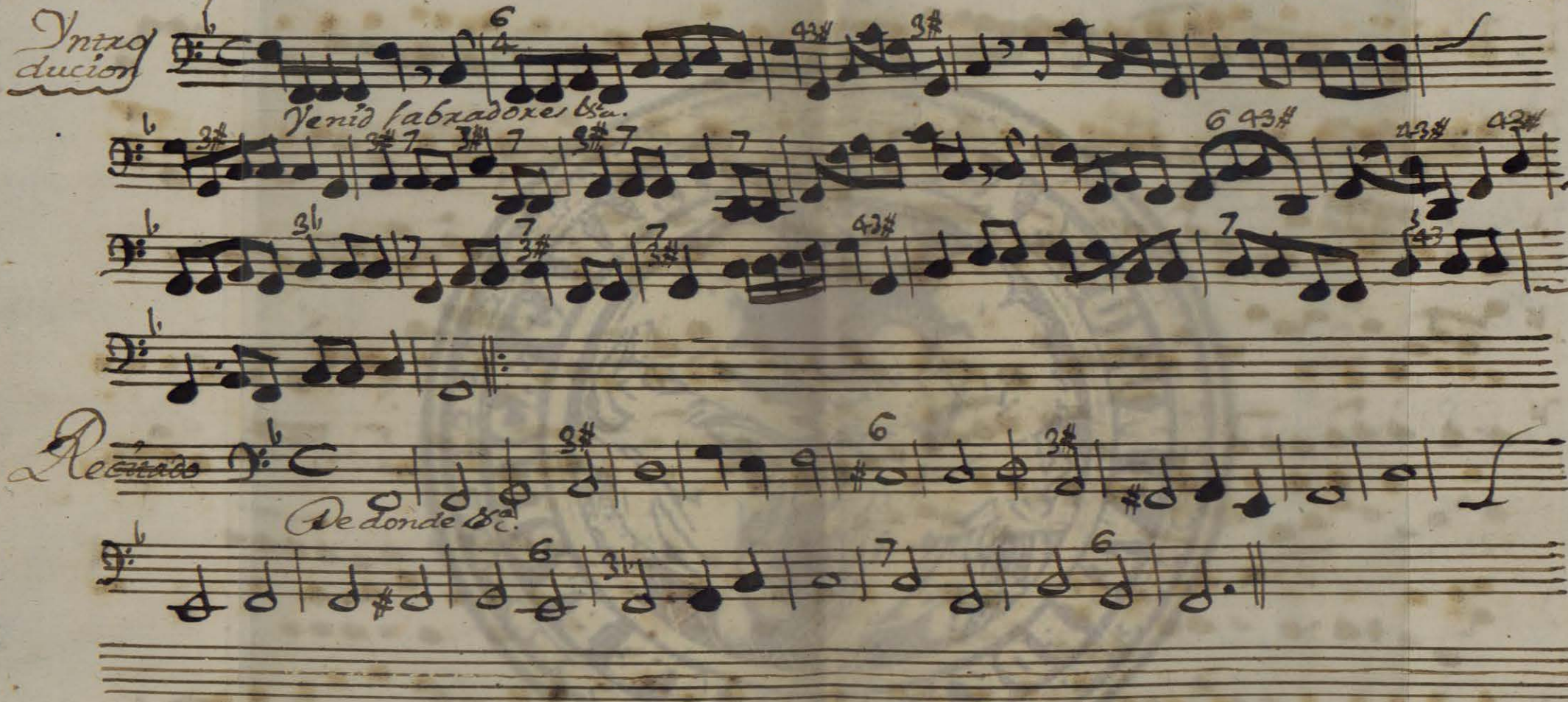
#. el Sagrado Altar, Sagrado Altar, p, la Vida Oculta el Sagrado Al

tar el Sagra do Altar: D. C.

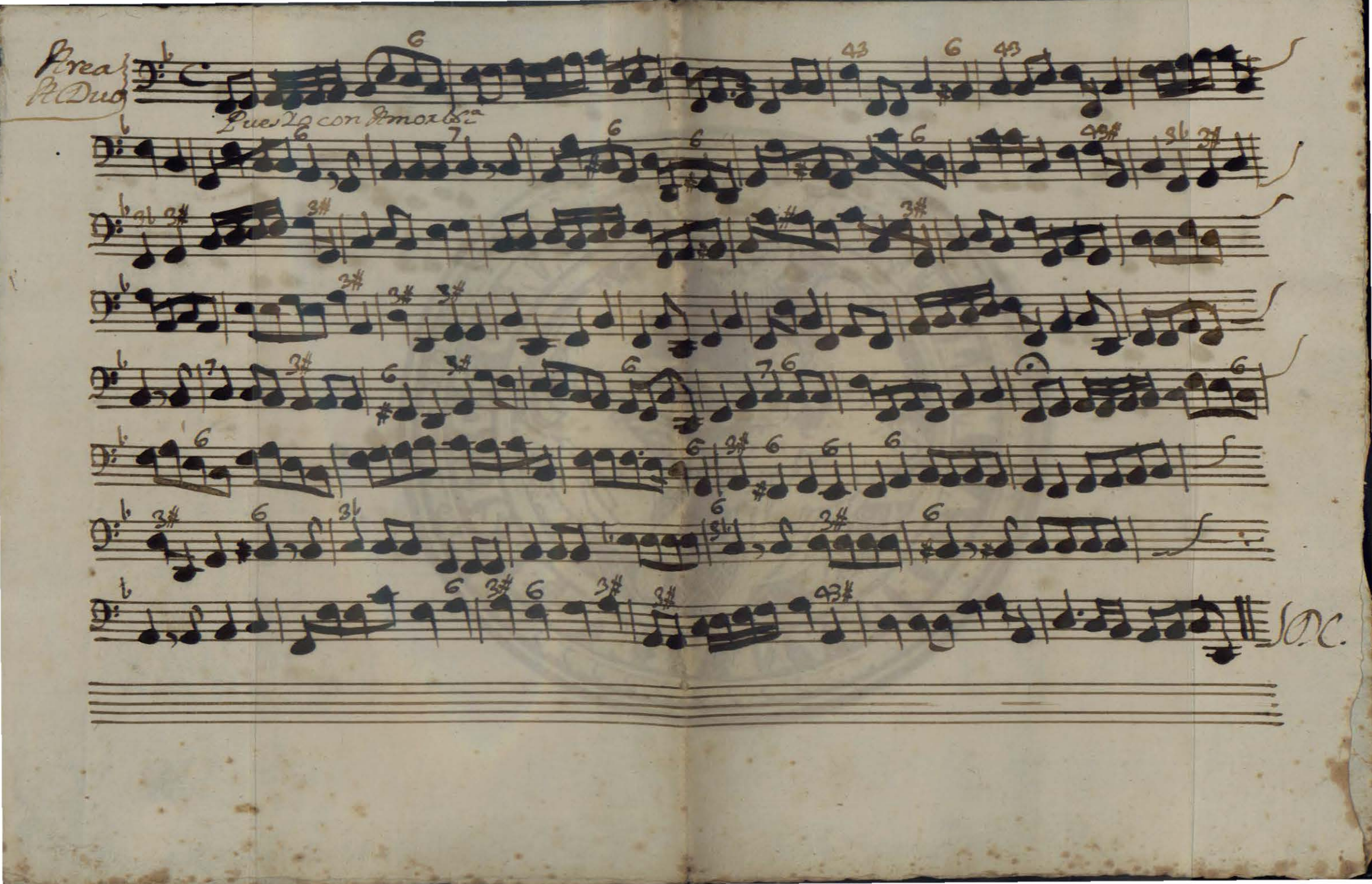
Acompto Continuo A Duo

Mro. Dr Joachin Garcia

Yntro
ducion




(Rea ata Vuelta)


Prea
R Duo
Pues Q con Amor &c.
SOC.

Al SS.mo Sacram.to

Cantada con Viol.s

Obra de siete Cuellos

Mro. D.r Joachîn Garcîa

Año de 1739

30

Acomp.to de los Violines ala Cantada: Recit.o Facet

Mro. Garcia

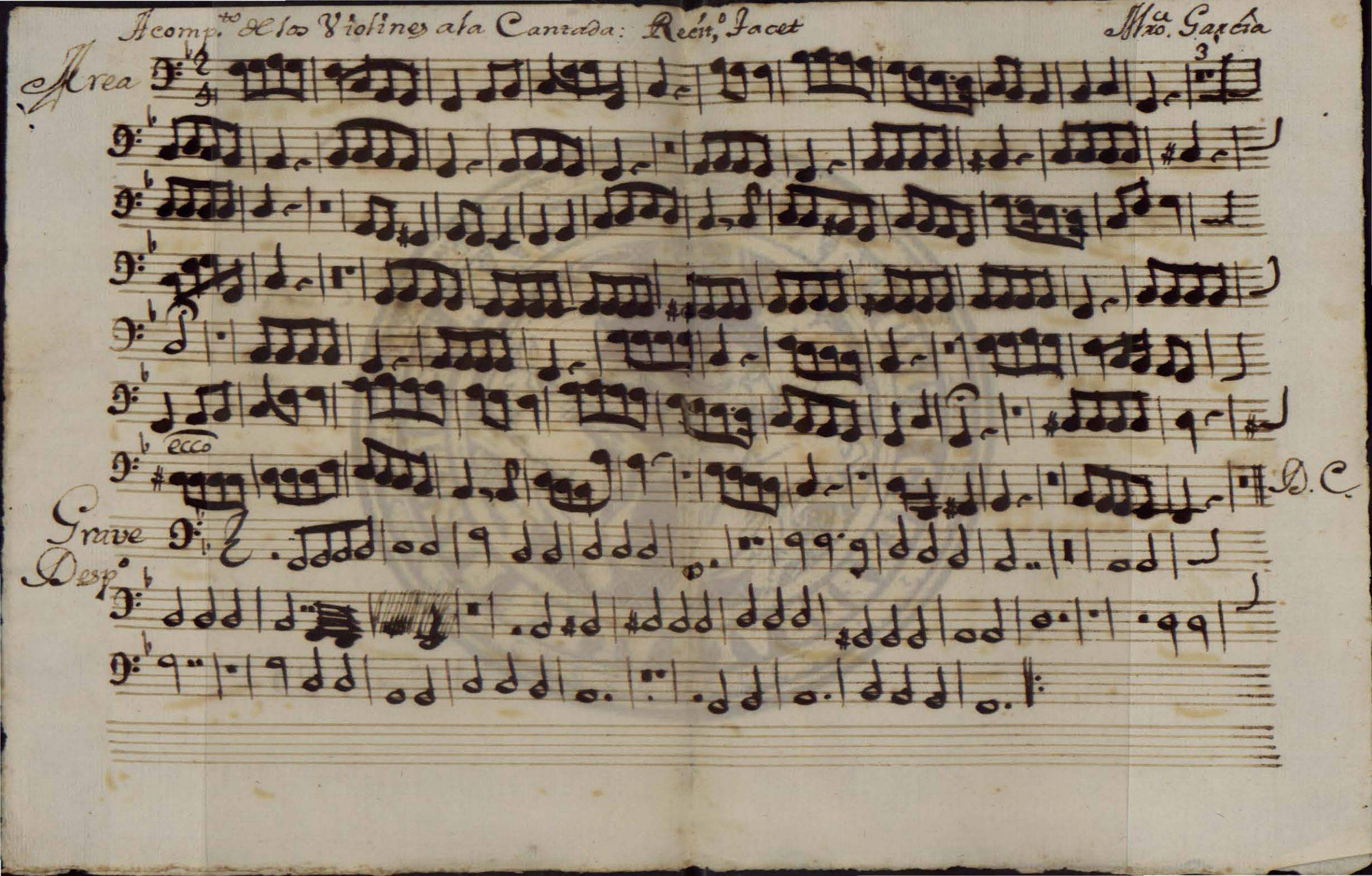
Area

ecco

D. C.

Grave

Desp.o



Cantada Sola Con Violines — Mro. Garcia

Recit.

Y dra de siete cuellos es la Culpa, consiete capi tales, desos de nes mortales, contra cuya pon

zo ña Envejecida es tu aca, el Mana, que el Arao frece, a cuyo albor, fa lle ce, su Casi Inmortal

Vida, Jen Jriunfo Jtan alto Sacra mento, ha ze mayor el Culto, su sa mento.

Area

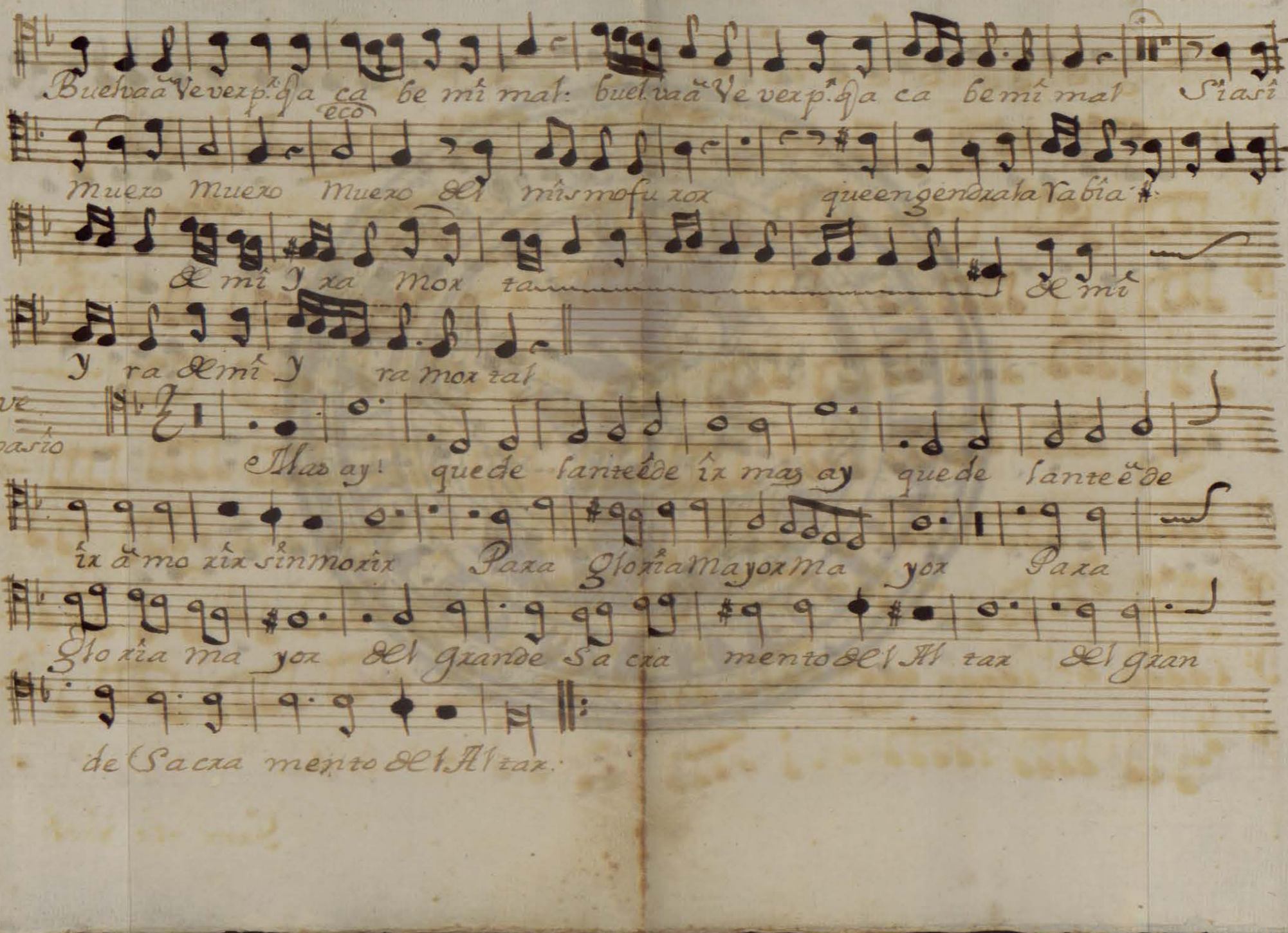
El Josigo fie zo dlxa la miar dor buelvaa Vever

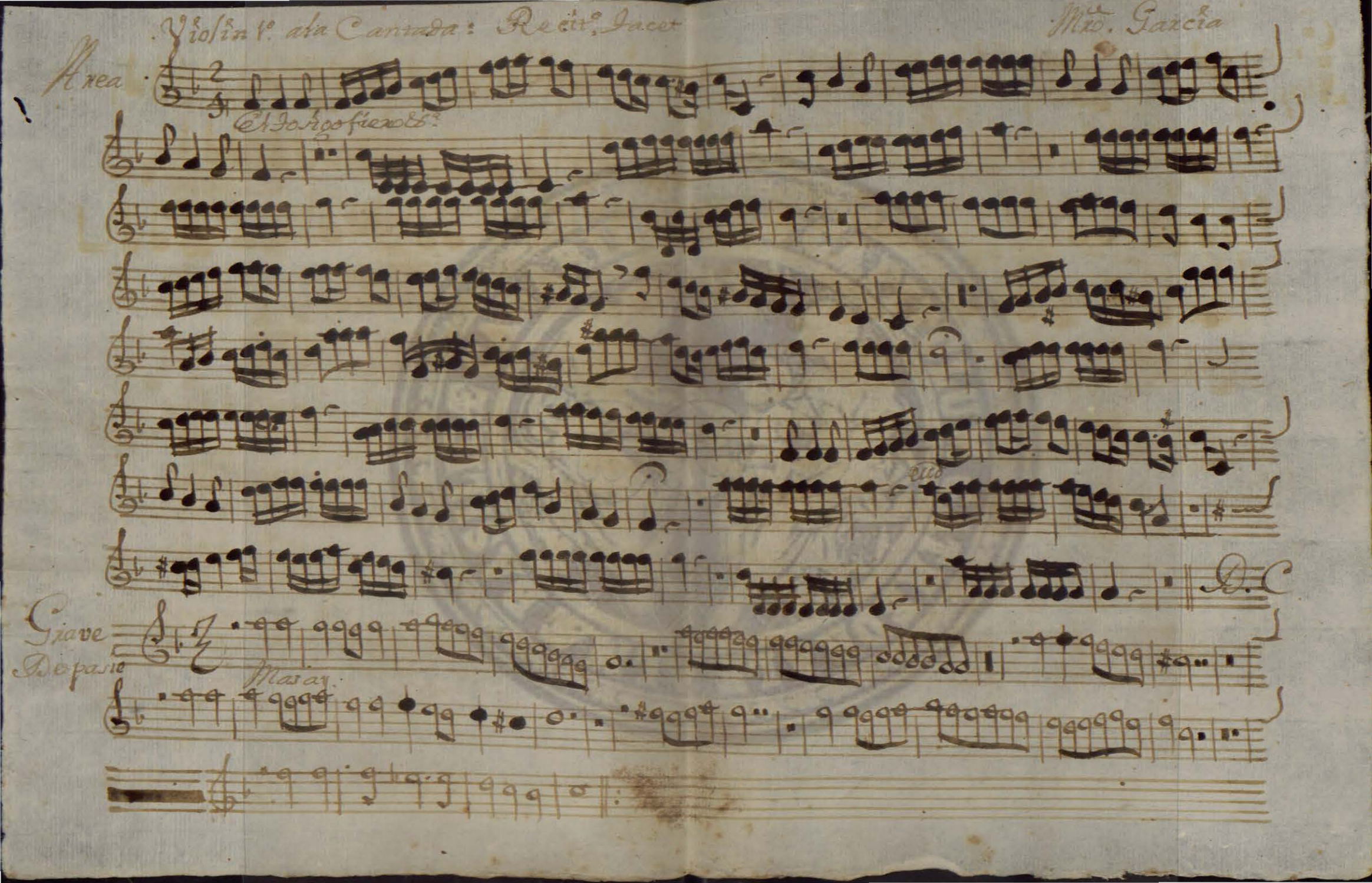
buelvaa Vever p, dla ca bemi mal buelvaa Ve ver el Josigo fiexo dlxa la miax

dor buelvaa Ve vex p. dla ca be mi mal p. dla ca be mi mal

El Josigo fie zo dlxa la miax dor dlxa la miaxdor buelvaa Ve vex

buelvaa Ve vex pordla ca be mi mal buelvaa Vever


Buelvaa Ve verp. ça ca be mi mal: buelvaa Ve verp. ça ca be mi mal Si asi
eco
Muero Muero Muero del mismo fu roz queengendraba Rabia
& mi Y ra mor tal
& mi
y ra & mi y ra mor tal
Grave
Despacio
Mas ay! que de lante de ix mas ay que de lante de
ix a mo zix sin mo rix Para Gloria Mayor Ma yor Para
Glo ria Ma yor del grande Sa cra mento del Al tar del gran
de Sacra mento del Al tar.


Violin 1.o alta Cantada: Recit.o Jacet
Mro. Garcia
Area
El Dolor fiero &c.
Giave
Despacio
Mas ay.

Violin 2° de la Cantada: Recit° facet: Mro. García

Area

El Pasigo fiero

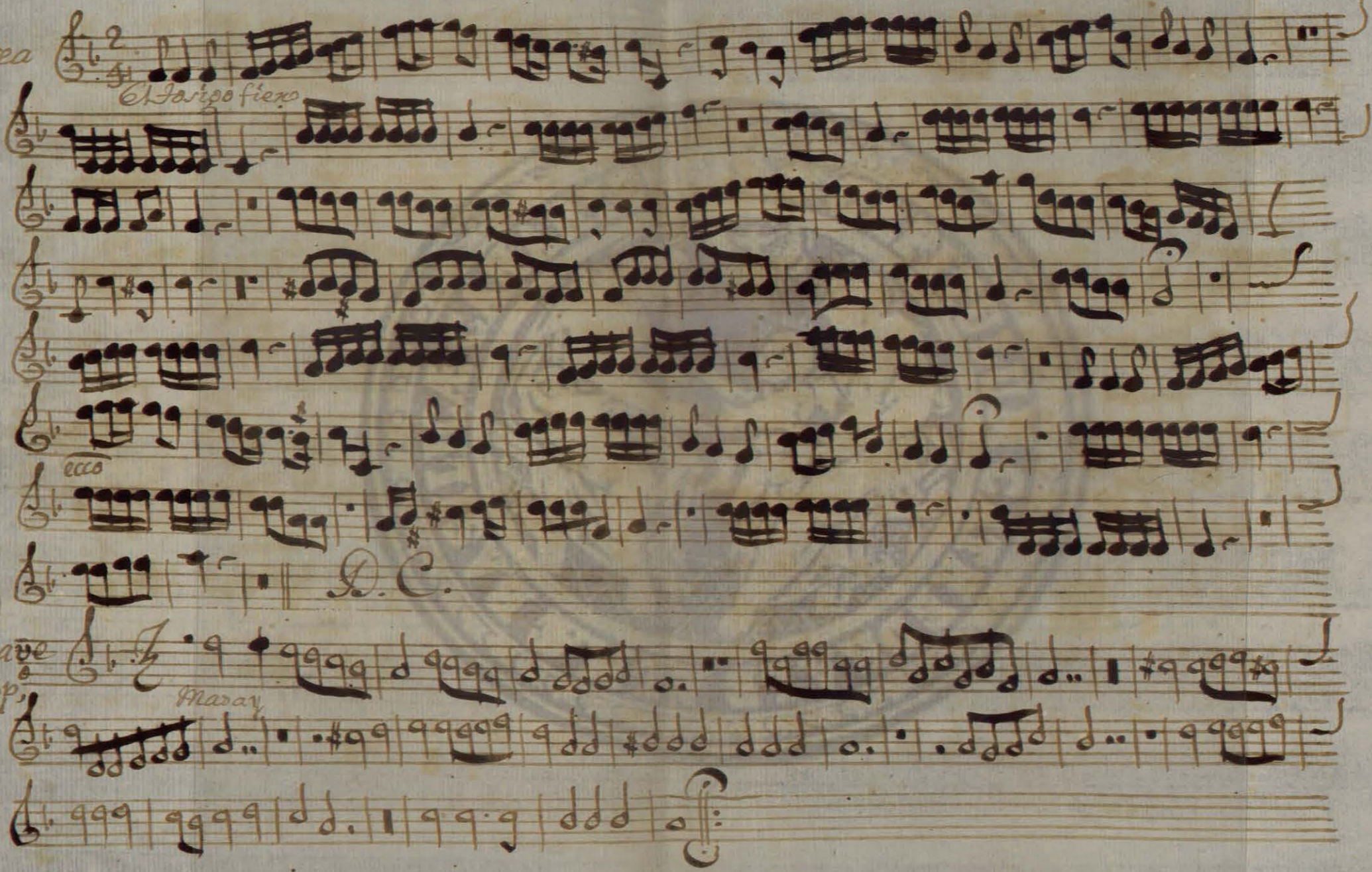
ecco

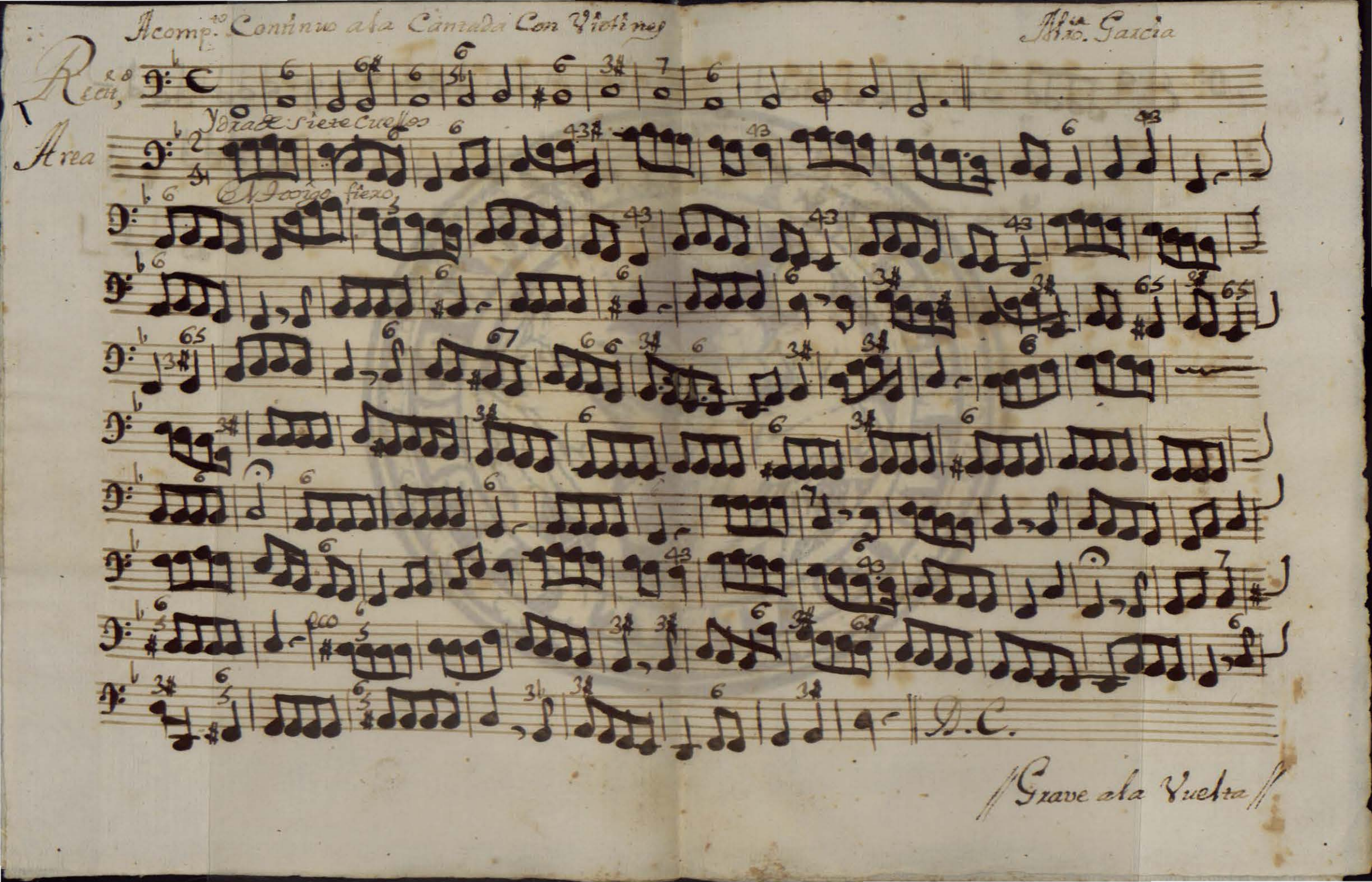
D. C.

Grave

Desp.

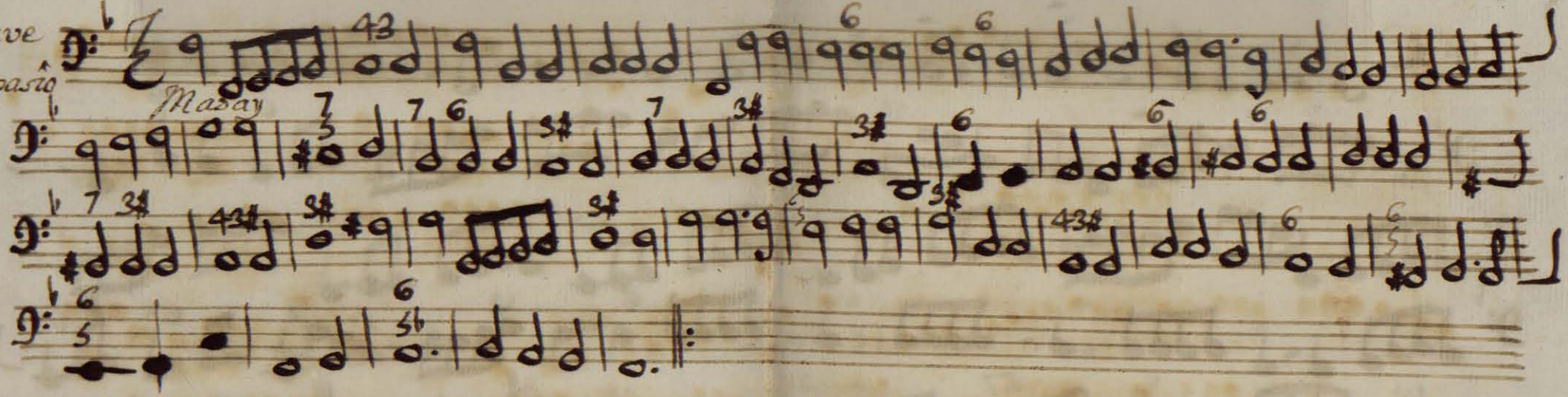
Maray




Acomp.to Continuo ala Cámara Con Violines
Mro. Garcia
Recit.
Area
Ydrade siete Cuellos
El Dragon fiero
D.C.
Grave ala Vuelta

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS — DIOCESIS DE CANARIAS

Grave
Despacio



t

# A S.S.ta Anna

## Cantada con Violines.

## Sí Anna es causa de Maria

## Dño Dn Joachín García

Año de 1738

4

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

Acompt.º de los Violines y ala Contra

Mro. Garcia

Yntrod.n

Recit. Facet

Aria

Andante

eco

D.C.

Cantada Con Violines

Mro Garcia.

Yntrodn

Vesp.

1a Si Anna es Causa de Alegria

Y Esta del Divino Sol

2a Luego, felices Mortales

Ya en Anna Consegûirá

1a. Sin Anna que dara el mundo en su antigua Confusio — n En su antigua Confusion

2a. Salix del Obscuro Caos En dos puso Vuestro Error — x En dos puso Vuestro Error

Recit:

Oy en Anna se admira en Cielo nuevo mayor lucido, y brillante del Febo, pues su

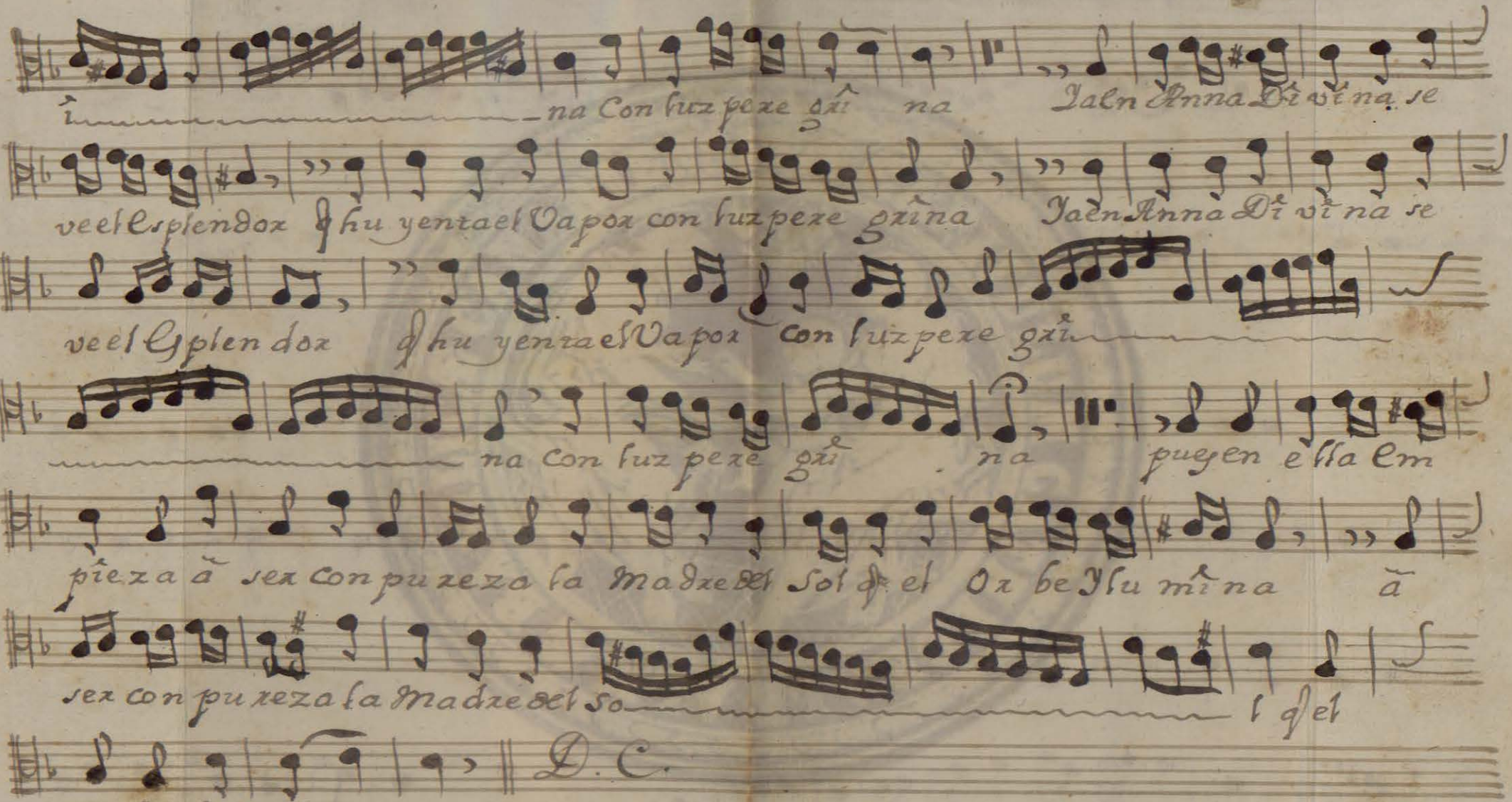
luz Jamas siente los desmayos del Sol, mas tal sienten los rayos, Antes siempre lu

ciente, se admira sin Ocaso, Tenir, y Ô ciente;

Area Andante

Ya en Anna Divina se ve el Esplendor de hu yenta el Va por con luz peregrina

Ya en Anna Divina se ve el Esplendor de hu yenta el Va por Con luz pere grî


na Con luz pexe grî na Jaen Anna Dî vî na se
veel Esplendor q hu yentael Vapor con luz pexe grîna Jaen Anna Dî vî na se
veel Esplendor q hu yentael Vapor con luz pexe grî
na con luz pexe grî na puegen ella em
pieza ã sex con puzeza la Madre del Sol q el Or be Jesu mî na ã
sex con puzeza la Madre del So l q el
D. C.
Or bey lu mî nà:

Violin 1.o de la Cantada Sola

Mat. Garcia

Innovo

Rest Tacet

Area
Andante

D.C.

Violin 2º de la Cantada Sola

Alto Garcia

Introd.

Si Anna y Cauva de Maria

Aria

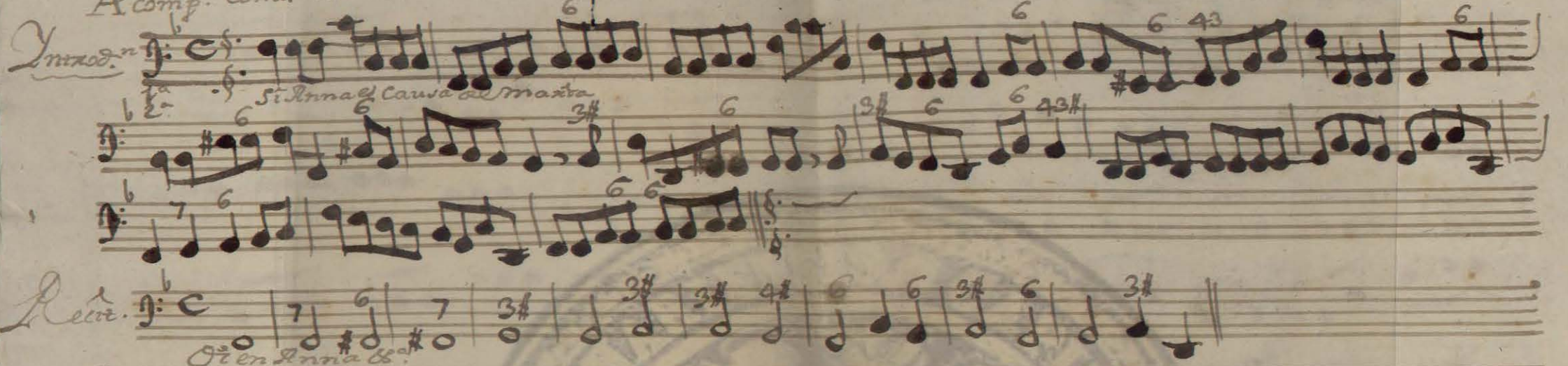
Andante

Ya en Anna Diuina Es.

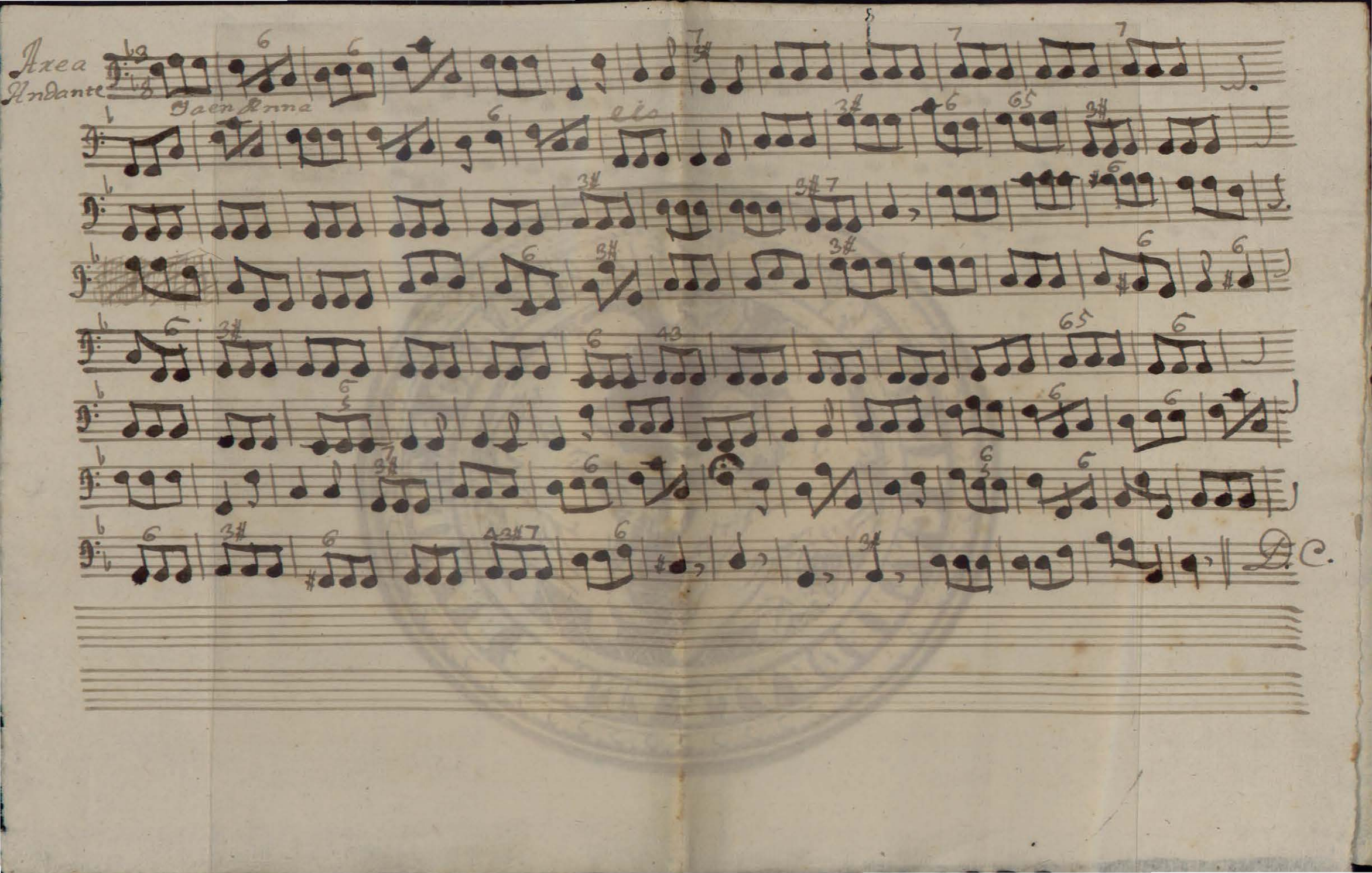
D. C.

A comp.to Conc.o ala Cannda con Grofi.

Mro. Garcia




Area ala Vuelta.


Aria
Andante
Gaen Anna
D.C.

+

Al SS.mo Sacram.to

Cantada con Instrum.s

Como se llena en gozo &c.

Aut.o D.n Joachin Garcia

Año 1742

12

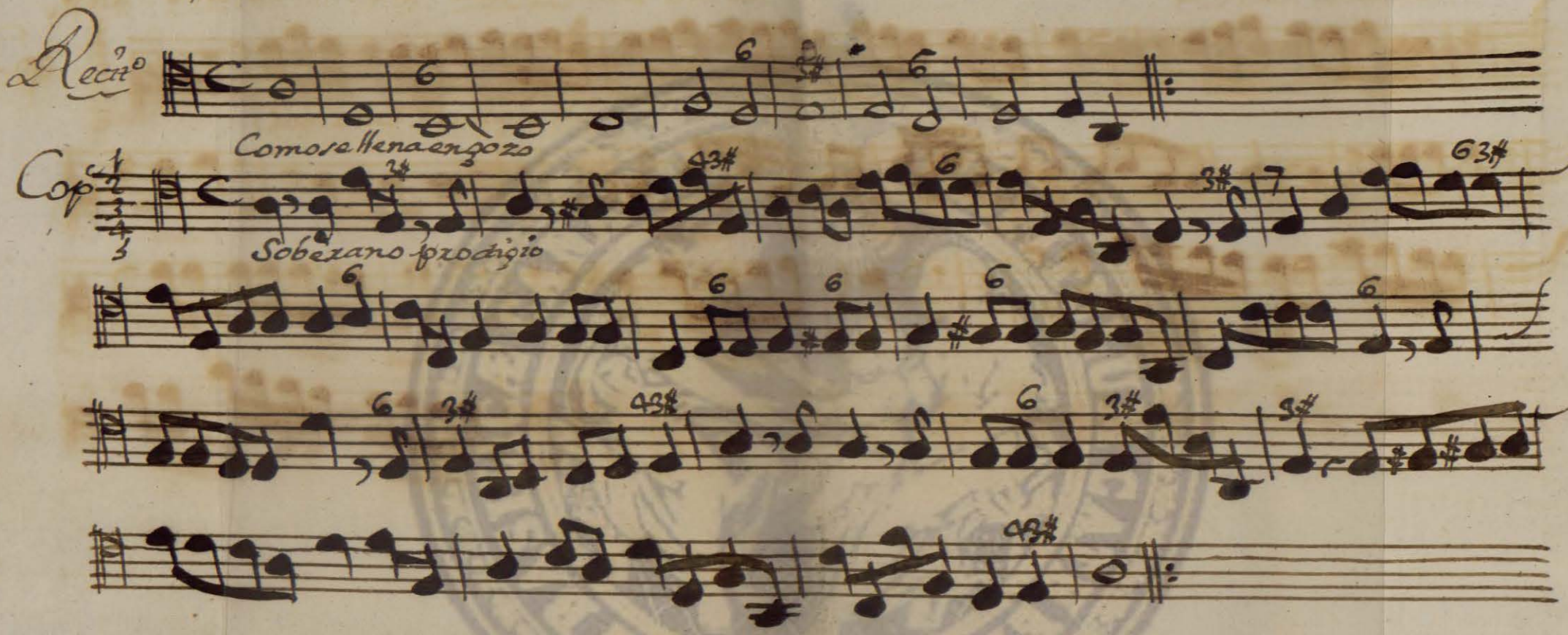
Acomp.to Continuo al Solo á S. Con Instrm  Mro. D. Joachin García

Recto

Como se llena en gozo

Cop

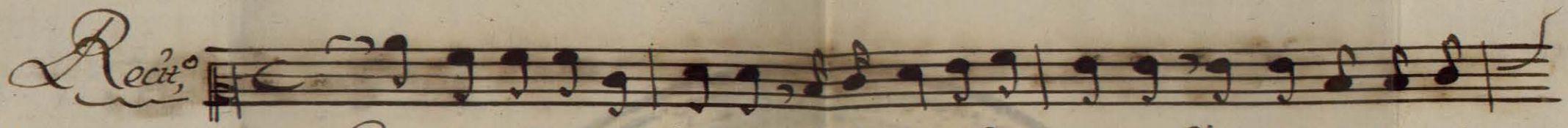
Soberano prodigio



Alto Solo. A S. Con Instrum.s

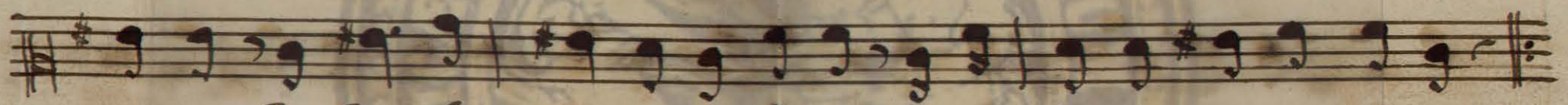
Mro D.r Joachin Garcia

Recit.o



Como se llenaen gozo, Cse azul firmamento, Y que Zeloso el

Angel, quando oyeen dulces Ecos Admirable Sacramento, & la Gloria, Reyc



terno! Tu Nombre sea alabado, en la Tierra, yen los Cielos:

Cop.a ala Vuelta

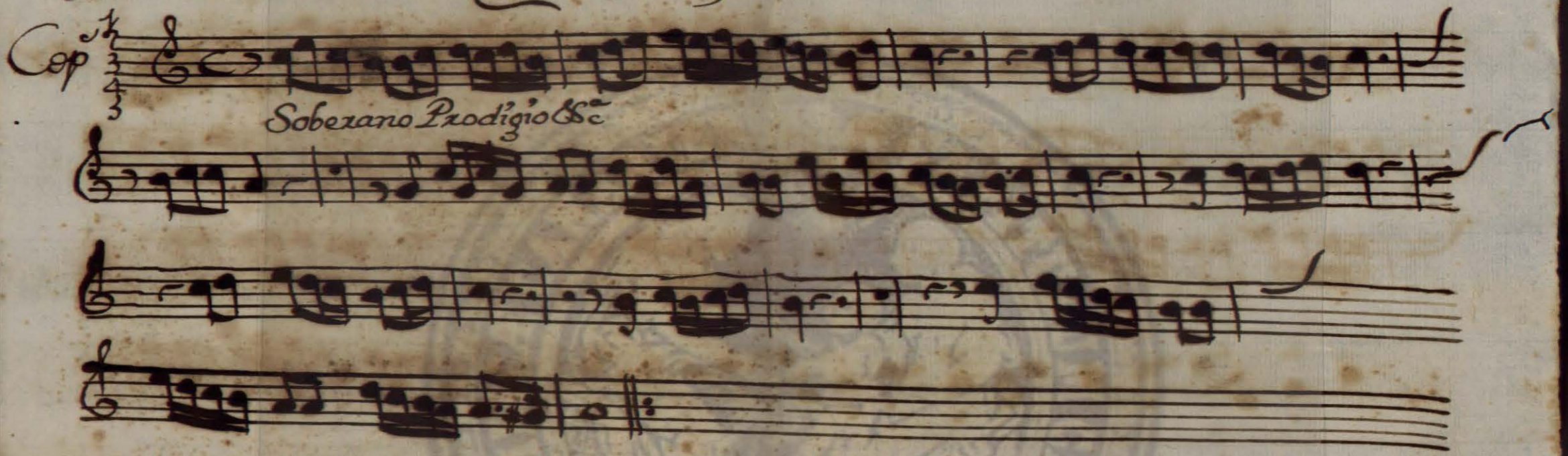
Cop.ª

1.ª Sobe zano prodigio, quete Verá el mas Cie go;
2.ª Enigma prodigioso, que sabe quanto haze mos,
3.ª Gran Dios de las Batallas, Divino Nazare no,
4.ª De prodigios milagro, sin mancilla Corde ro,
5.ª Medicina admirable, Suavisimo bebe mo,

1.ª Como estas en la hostia? Como estas en el Cielo? Responde mientras Cantan
2.ª por q Sierro Nacistes? por q naciste Sierro? Responde &c.ª
3.ª Como Inmenso Dios eres? Como eres Dios Inmenso? Responde &c.ª
4.ª por q Tierno enfermaste? por q enfermaste Tierno? Responde, &c.ª
5.ª si Eterno de resp.r Christo? si eres p.r Christo Eterno? Responde &c.ª

dulces ecos O Admirable Sacramento, Sacramento:

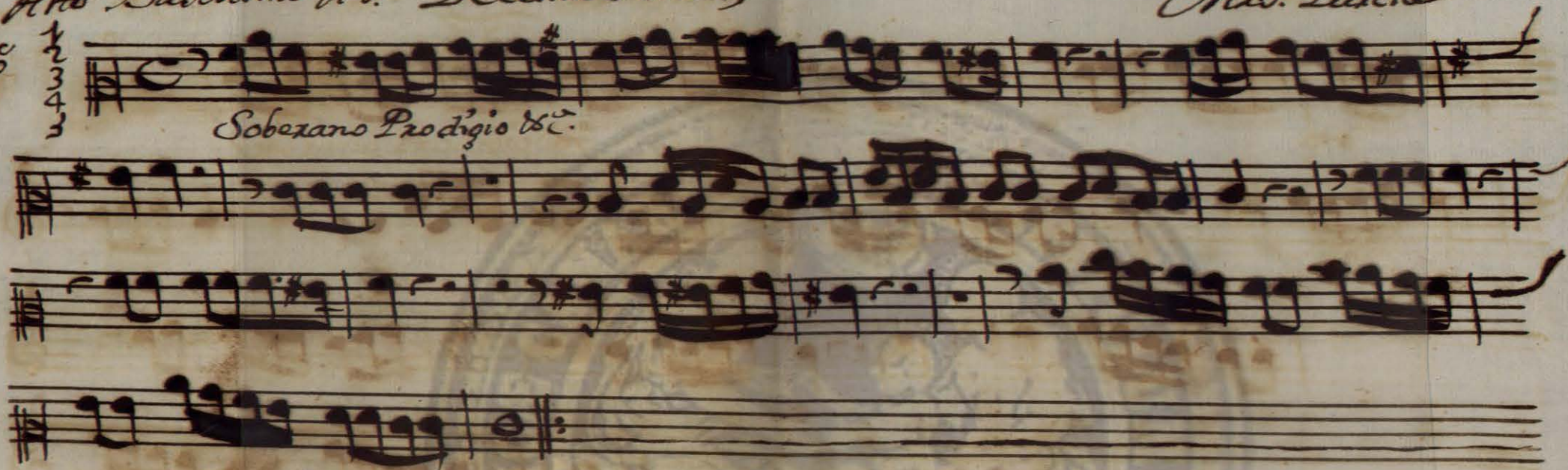
2nda. 40 a Corneta A 4: Recitado Facet 3 Mro. Garcia



Alto Bajonsillo 1.º Recitado Facet.º Mró. Garcia

Cop.º

Sobezano Prodigio &c.



+

# A1 SS.mo Sacram.to

## Cantada con Violines.

## ~ Sioy el Amor ~

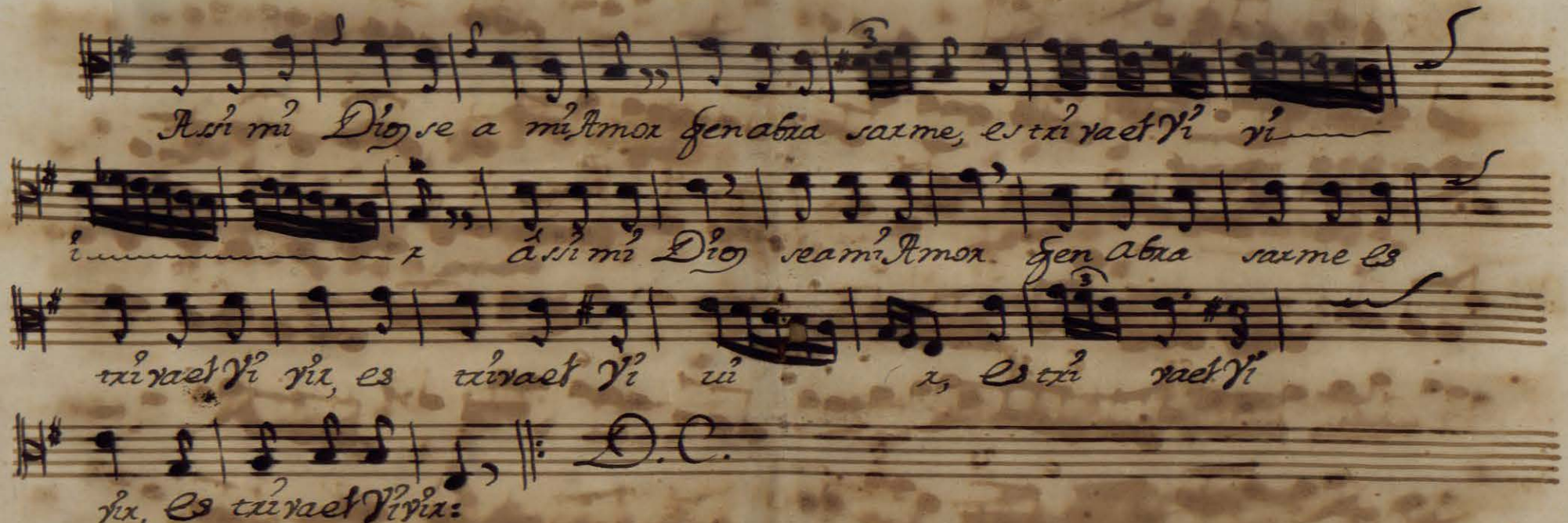
## Ss.ro D.r Joachin Garcia

Año. de 1743

24

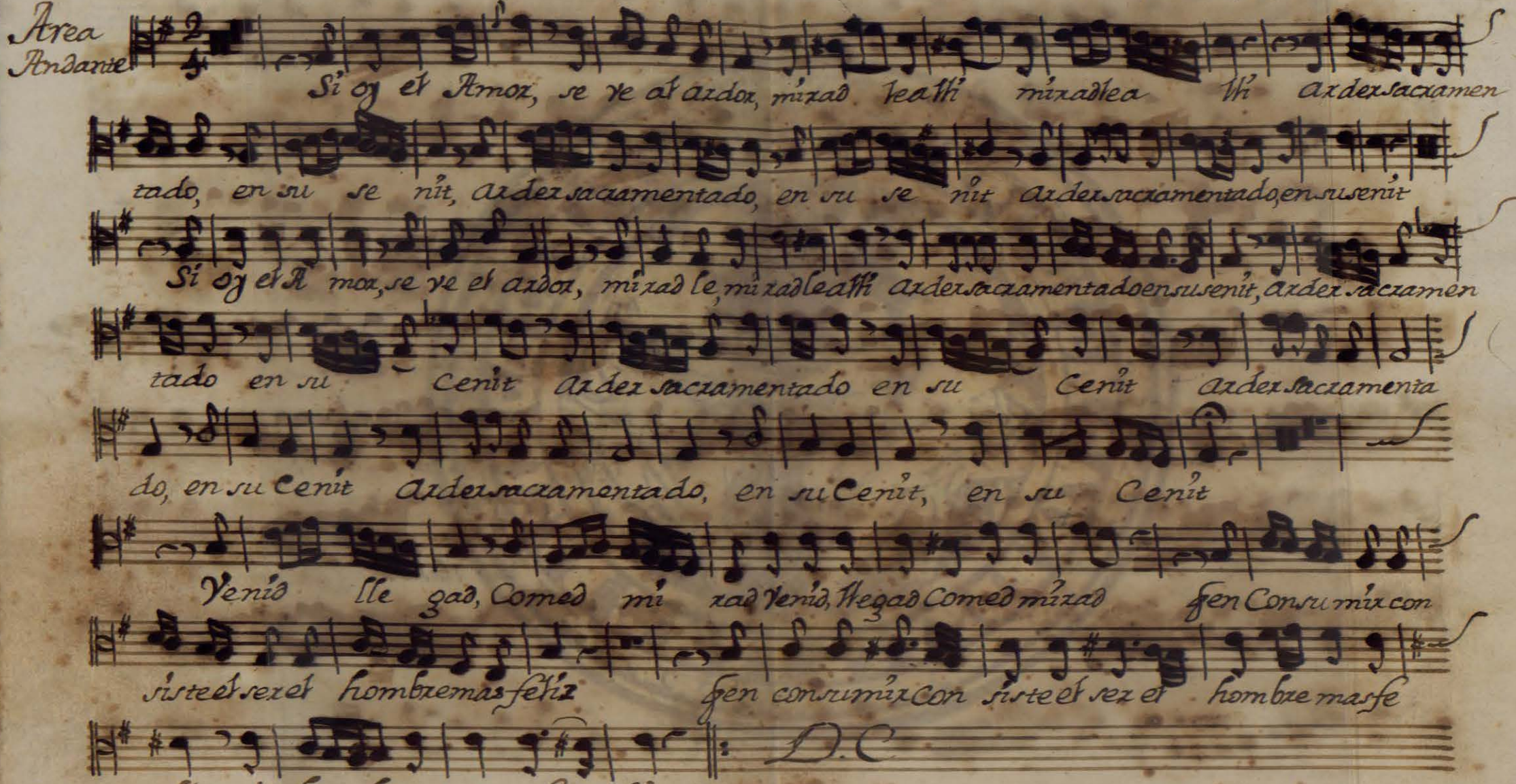
ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

2º Papel

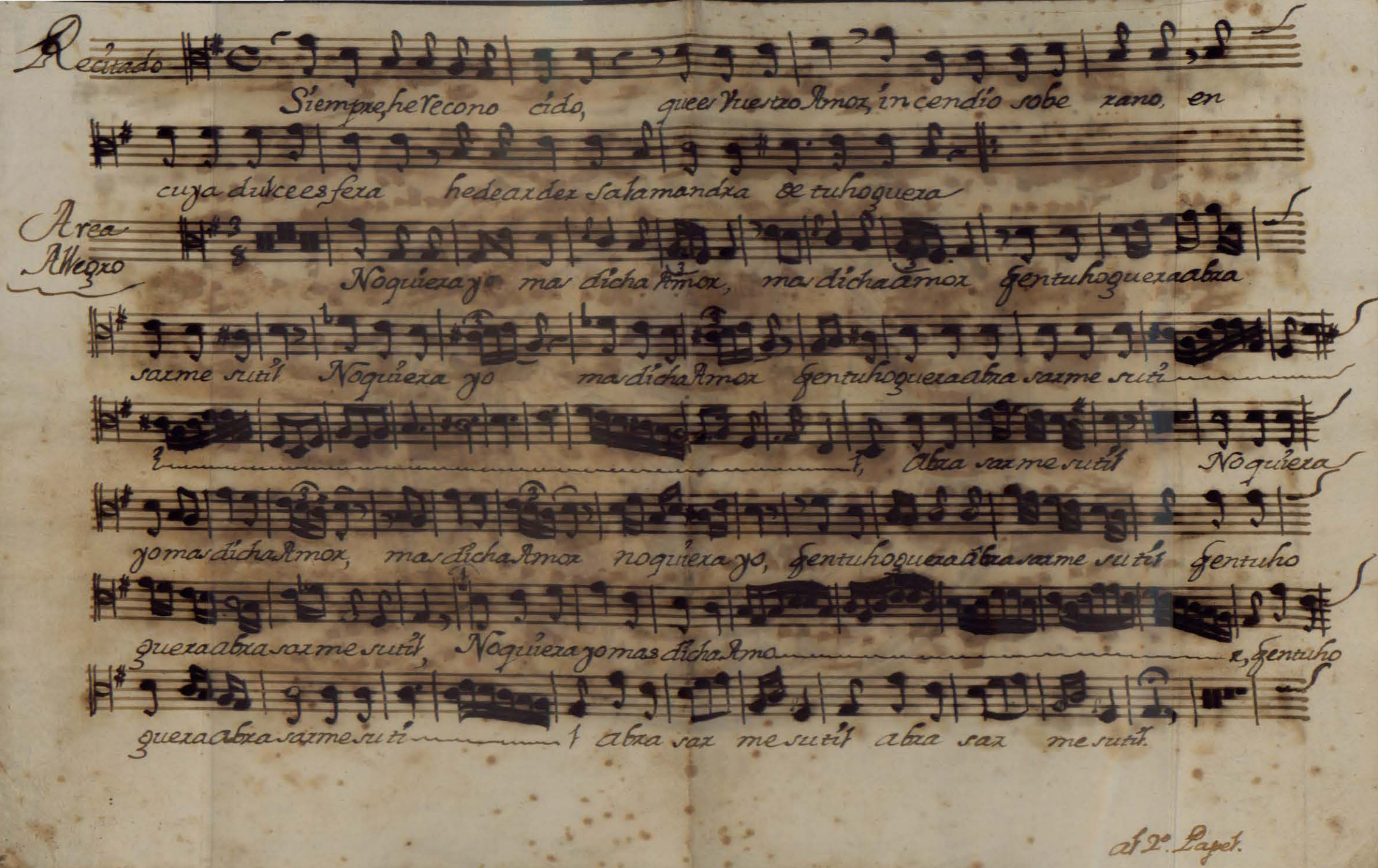


Alto. Cantada con Violines — Mtro. Dr. Joachin Garcia

Area
Andante




Rep.ª á la Vuelta


Recitado
Siempre, he reconocido, que es Vuestro Amor, incendio sobe rano, en
cuya dulce esfera he de arder Salamandra de tu hoguera
Area
Allegro
No quiera yo mas dicha Amor, mas dicha Amor Gentu hoguera abra
sar me sutil No quiera yo mas dicha Amor Gentu hoguera abra sar me sutil
abra sar me sutil No quiera
yo mas dicha Amor, mas dicha Amor no quiera yo, Gentu hoguera abra sar me sutil Gentu ho
guera abra sar me sutil, No quiera yo mas dicha Amo r, Gentu ho
guera abra sar me sutil abra sar me sutil abra sar me sutil.

al 2°. Papel.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

Violin 1º. A la Cantada

Mtro. García

Area

Andante

Piano

Sioget Amor &c.

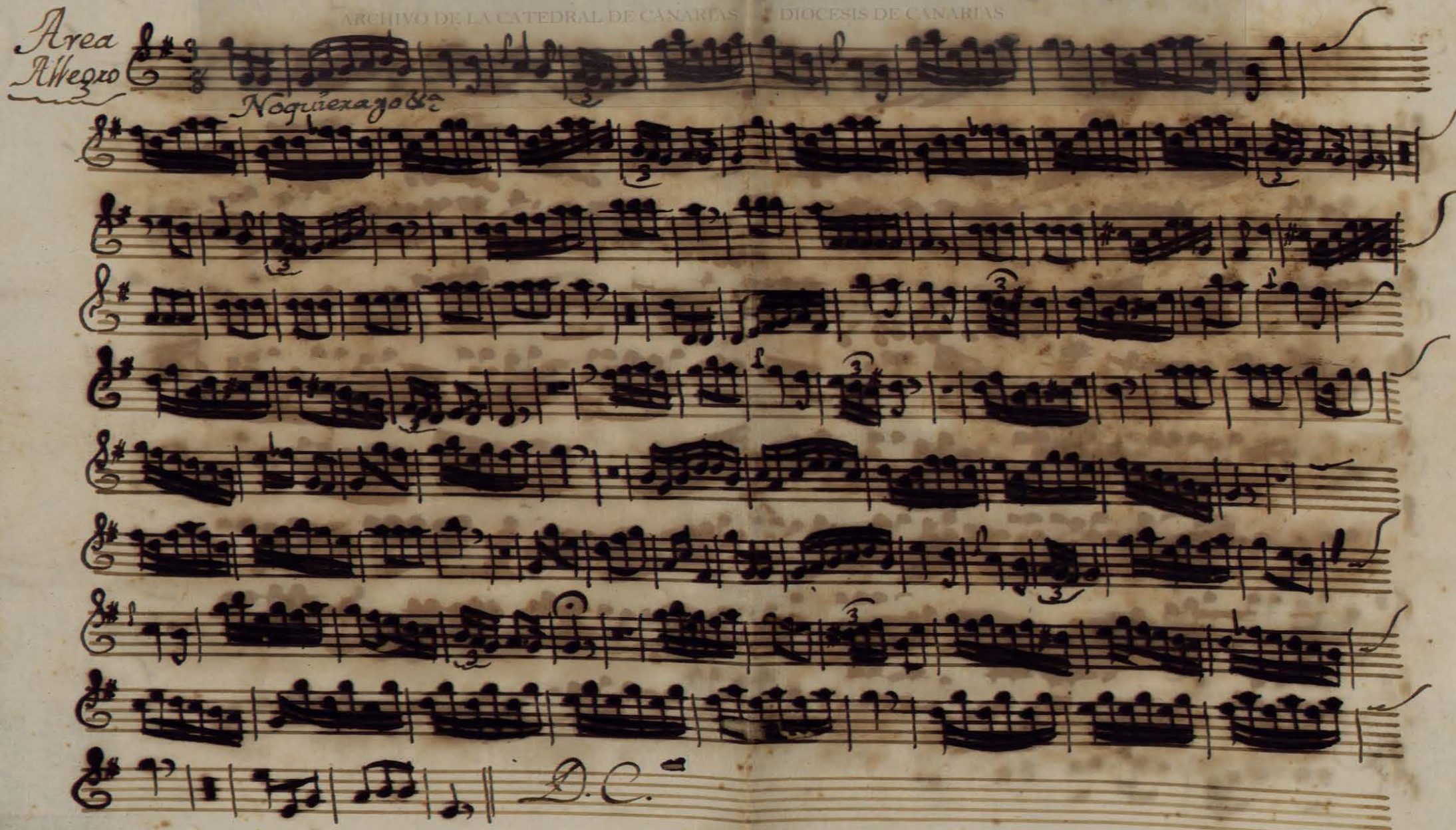
Piano

Piano

D.C. Recitado Facet

Area á la Vuelta

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS DIOCESIS DE CANARIAS



Violin 2º Ala Cantada

Mro. Dr. Joachin Garcia

Area

Andante

Piano

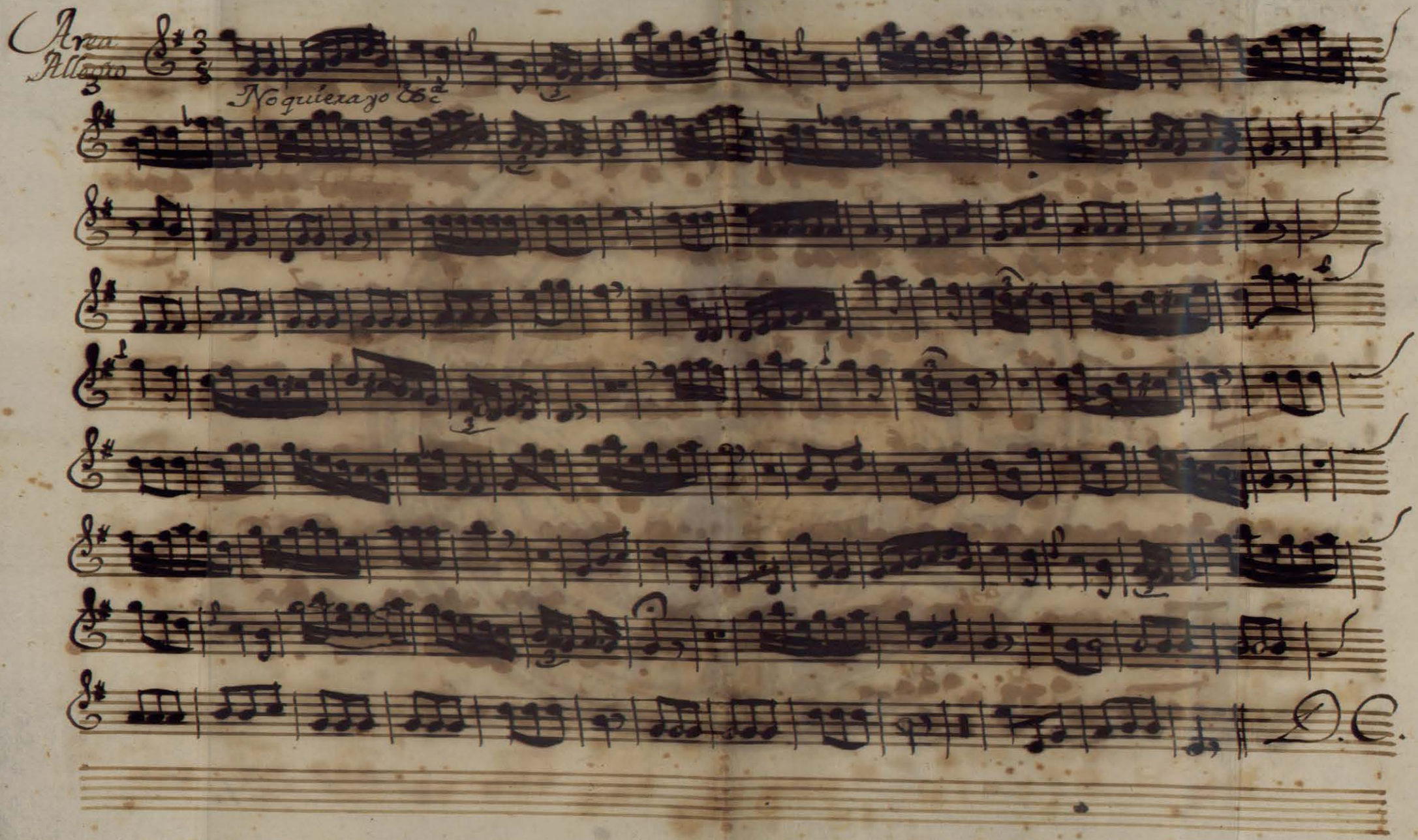
Si oy el Amor &c.

Piano.

Piano.

D.C Recitado Facet

Area á la Vuelta

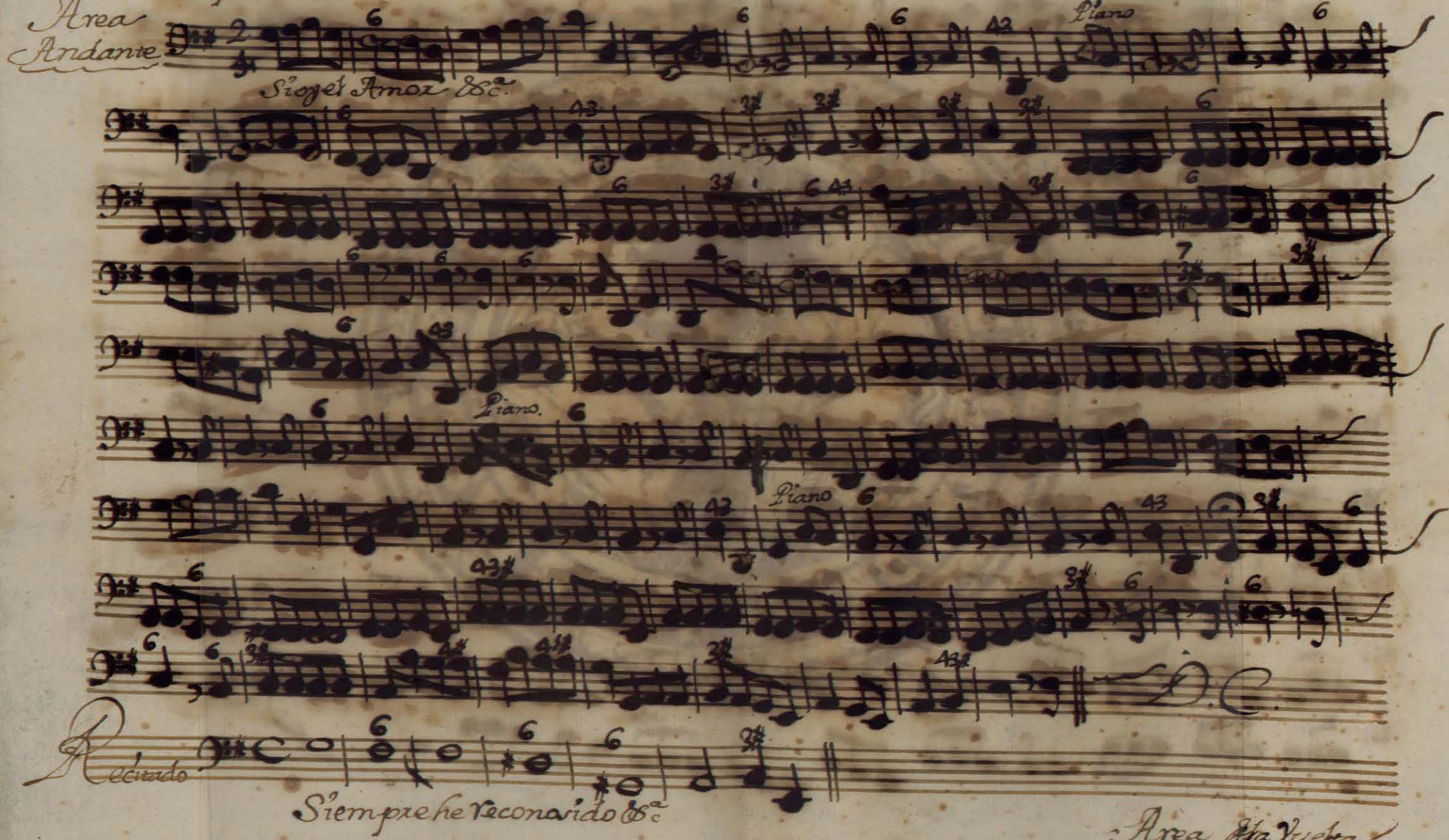

Aria
Allegro
No quiera yo &c.
D.C.

Acomp.to Continuo Alta Cantada con Violines

Pás. Dr. Joachin Garcia

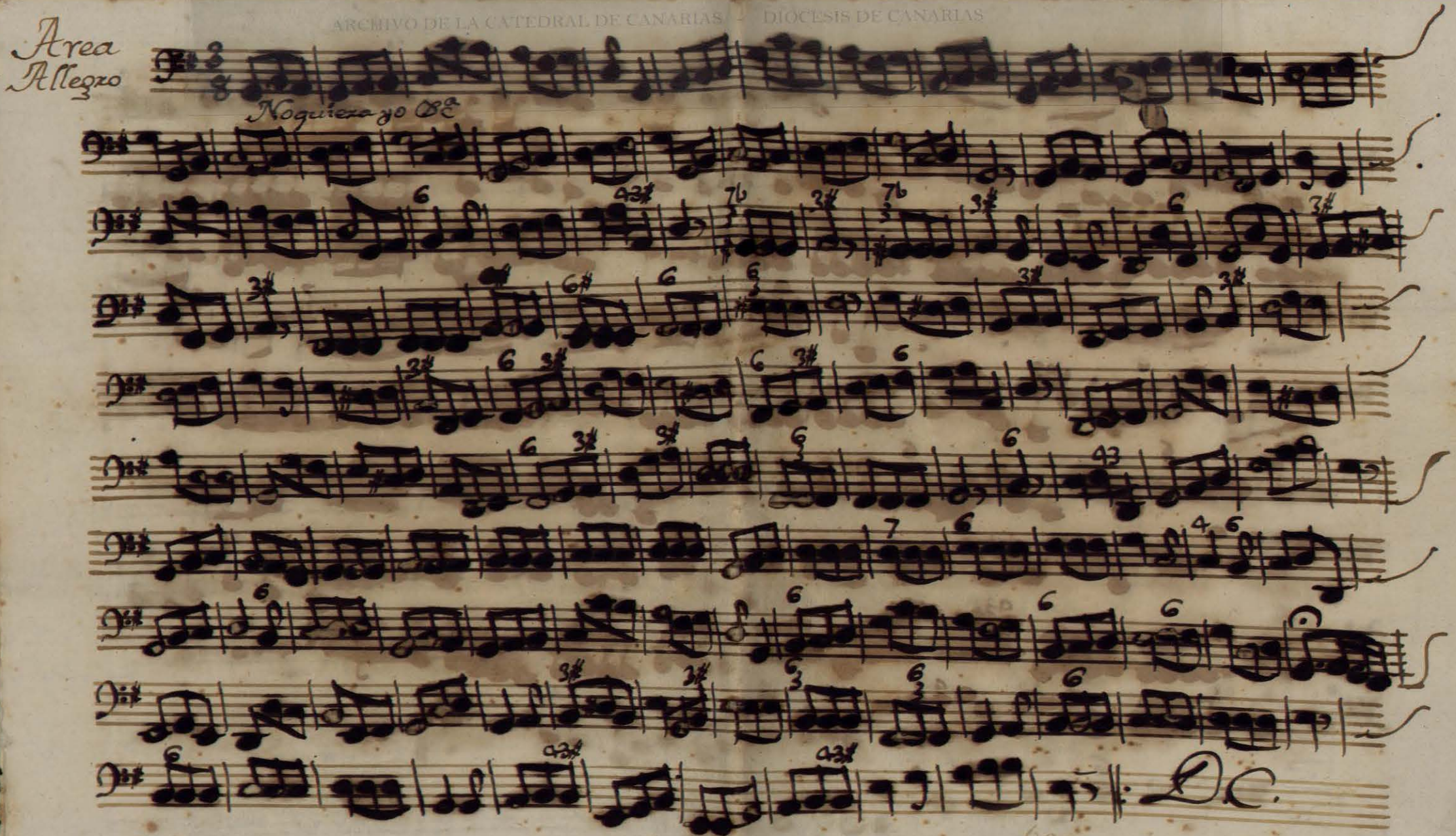
Area

Andante




Area Alta Vuelta

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS



1

# Al Ss.mo Sacto

## Duo

Ô iel Amox. fabrica

Mro. Garcia

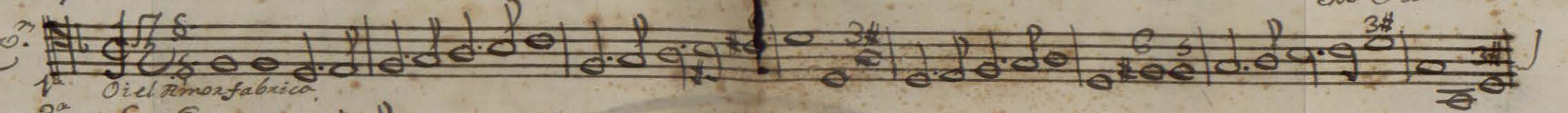
Año de 1737

17

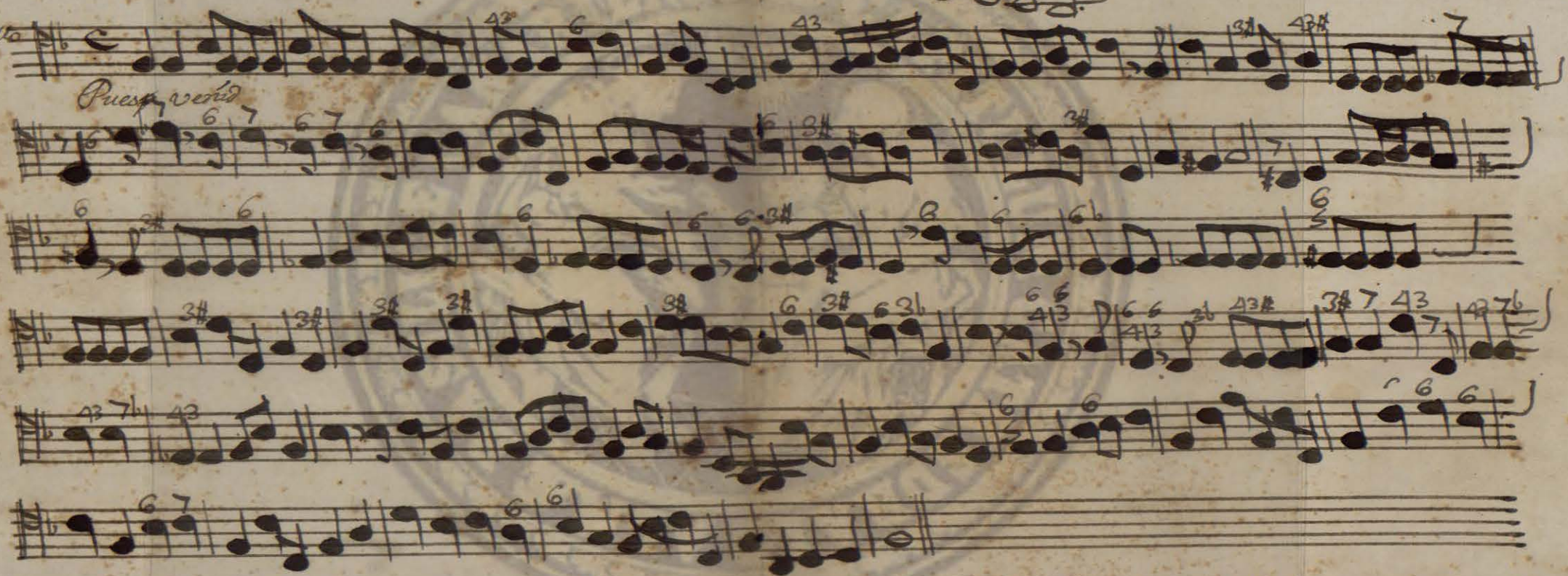
Acomp.to Continuo. a Duo

JBS Garcia

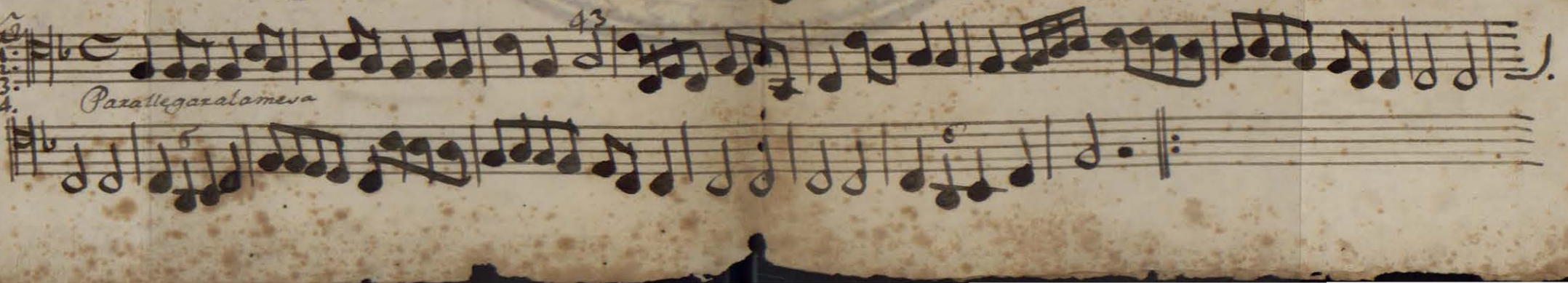
Yntro.




Estr.




Copl'ão



ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS - DIOCESIS DE CANARIAS

Alto 1º Aduo

Mtro García

Intro.ª

1ª Oí el Amor fabrica dul cí cí mo un panal . Ya siendo franca sumesa

2ª Sin distincion Combida pues sabe agasaJar a todos quantos llegan

seobs Tenta lí be zal lí be zal

Con gracia singa lar singu lar

1.er Estrí.llo

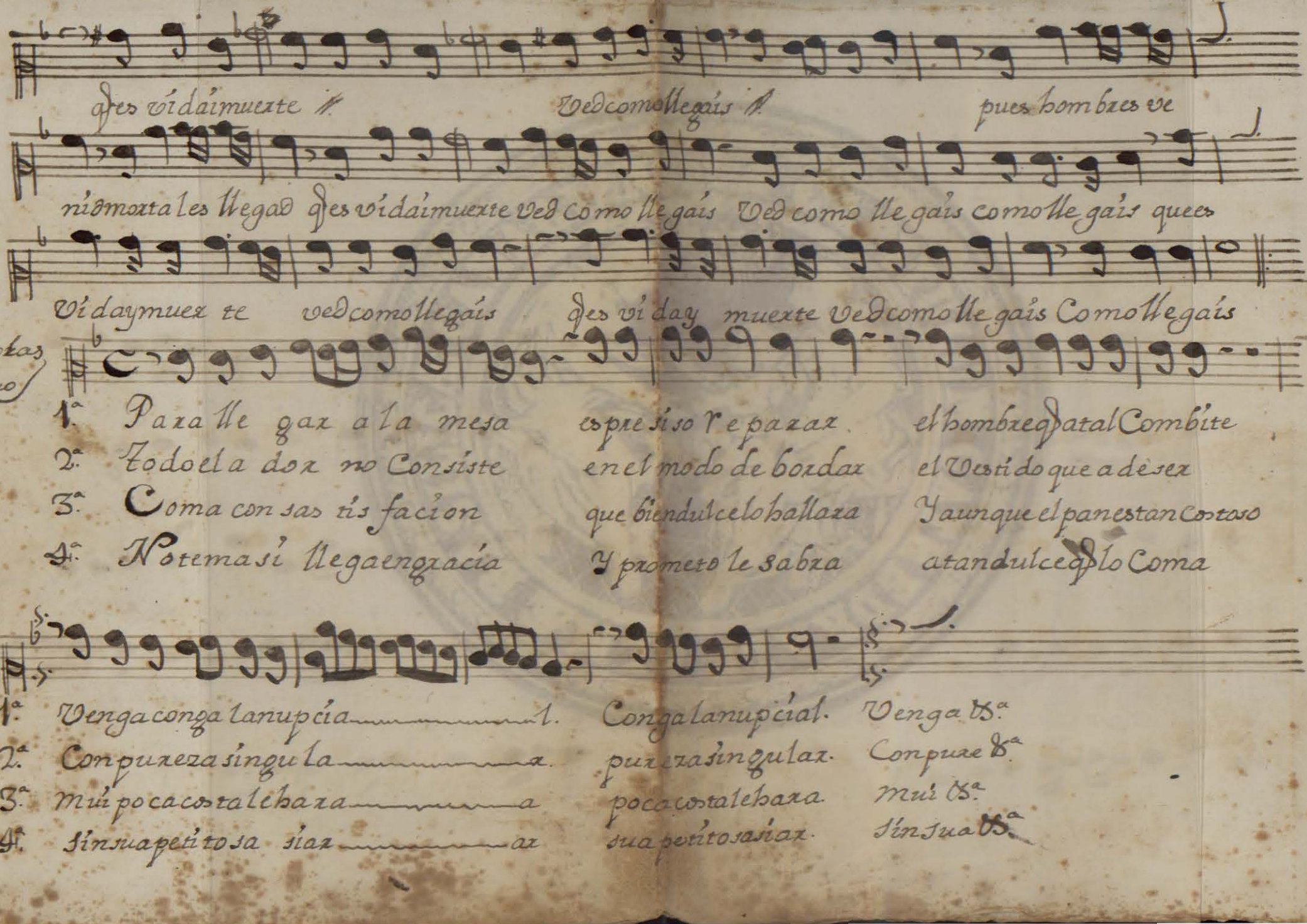
Pues venid, a comer, Pues venid, pues lle gad, a comer a Sus tar agustar

qes lar goel Combite Y Suaue el manjar qes lar goel combí tey · suaue el manjar

el manjar qd aí que Reparar². pues Como estan su a ue Je sus quesera².

luego fiestaen Culpa a margosera a margosera pues hom bres Venid morta les lle

gad Venid al Combite del dulce panal Venid, ii. ii.


qes vídaimuerte ll. Ved como llegáis ll. pues hombres ve
nismortales llegad qes vídaimuerte Ved como llegáis Ved como llegáis como llegáis quees
Vídaymuer te ved como llegáis qes ví day muerte Ved como llegáis Como llegáis
Coplas a duo
1ª Para llegar a la mesa espresiso repasar el hombre q̃ a tal Combite
2ª Todo ella dos no Consiste en el modo de bordar el Vestido que a de ser
3ª Coma con sas tís facion que bien dulce lo hallara Y aunque el pan estan Costoso
4ª Notemas si llega en gracia Y prometo le sabra a tan dulce q̃ lo Coma
1ª Venga conga la nupcia 1. Conga la nupcial. Venga Vs.
2ª Con pureza singu la a. pureza singular. Con pure Vs.
3ª Mú poca costa le hara a poca costa le hara. Mú Vs.
4ª Sin sua petitosa siar ar sua petitosa siar. Sin sua Vs.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE CANARIAS · DIOCESIS DE CANARIAS

Alto 2°. a duo

Ynvoc.ª

Dn Garcia

1ª. Oi el A morfabrica. dul ci ci mounpanal Yasiendofrancasume

2ª. Sindistincioncombida pues sabeagasajar a todosquantosle

ssa seobs tenta li be zal

gan Con gracia sinquilax.

Estri 2do

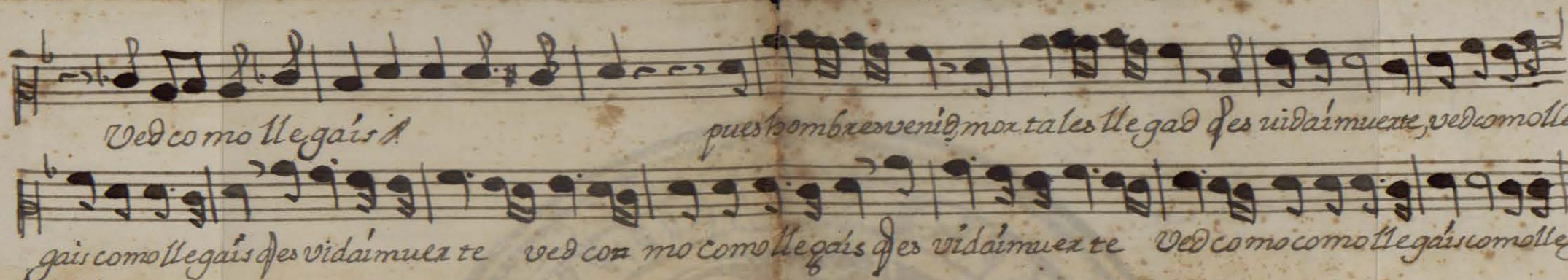
Pues llegád agus tax Pues venid pues llegad acomex a Gus tax agus tax

ques lax goel combite Y suabelmansax des laxtoel combite y sua ue elmāsax y suauethyrabeel mā

sax Mas ais de alvertir des dul ze ya marzo Vidaimuertelda, delq comeen

gracia Dulcetoallaza pus bom bresvenid morta les llegad De

nid alcombite del dulcepanal Venid quees vidaimuerte,




Coplas á dos

1ª Para llegar a la mesa, espresó se reparar el hombre q para tal combite
2ª Todo el ardor no consiste, en el modo de bordar el Vestido q ha de ser
3ª Coma con satisfacion, que bien dulce lo hallara Y aun q el pan es tan Costoso
4ª Note ma si llega en gracia, Y prometo le sabra ata n dulce q lo Coma

1ª Venga con ga la nup cia — l con ga la nup cia. Venga ds.
2ª Con pu reza singu la — r pureza singular. Con pureza ds.
3ª Muy poca costa le ha ra — a poca costa le hara. Mui ds.
4ª Sin sua petito sa siar — ar sua petito sasiar. Sin sua ds.

t

Ala nna

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

Villan.co As. con Violin y Oboe

. A oix prodigios & Anna.

3

Mro. Dn. Joachin Garcia

Año. & 1750.

6